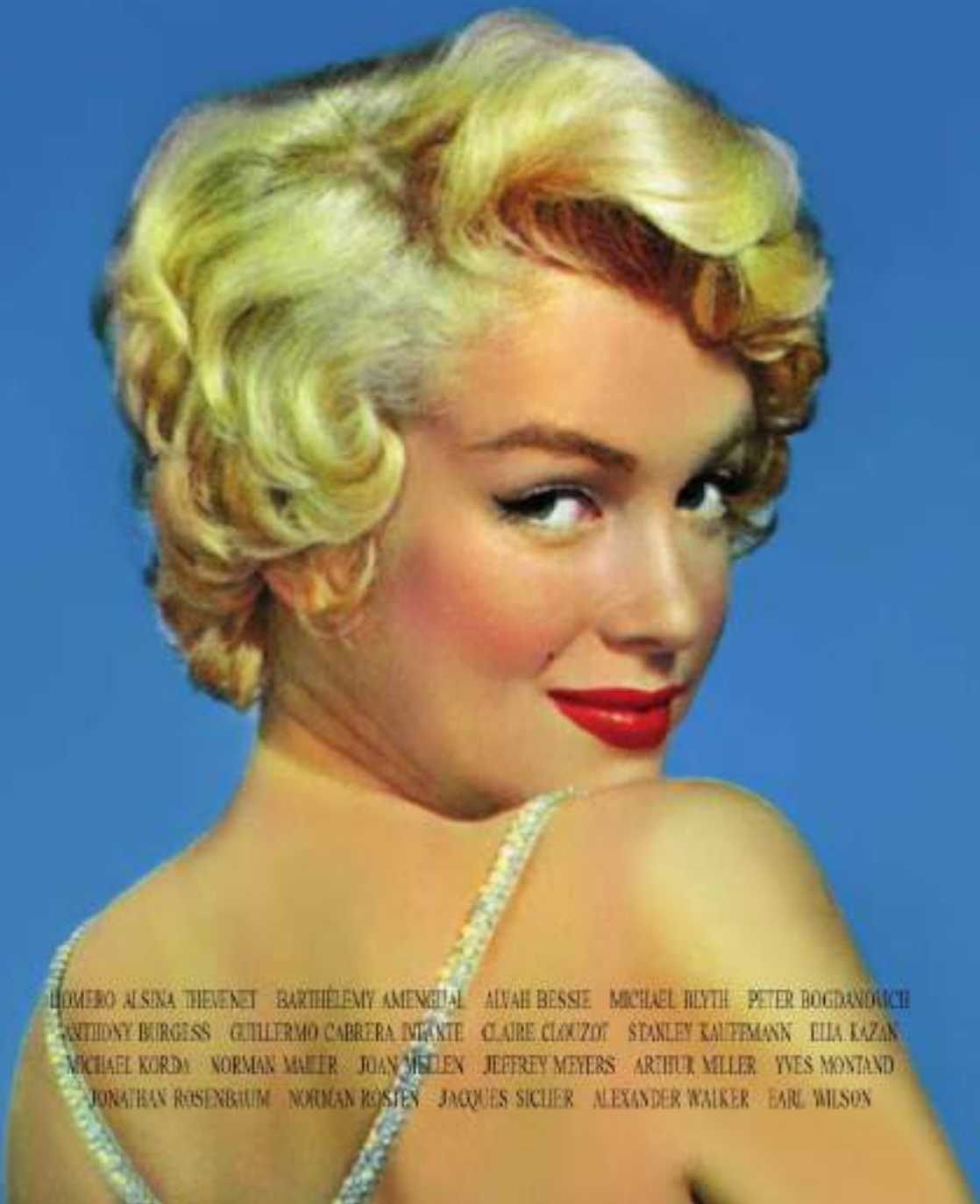
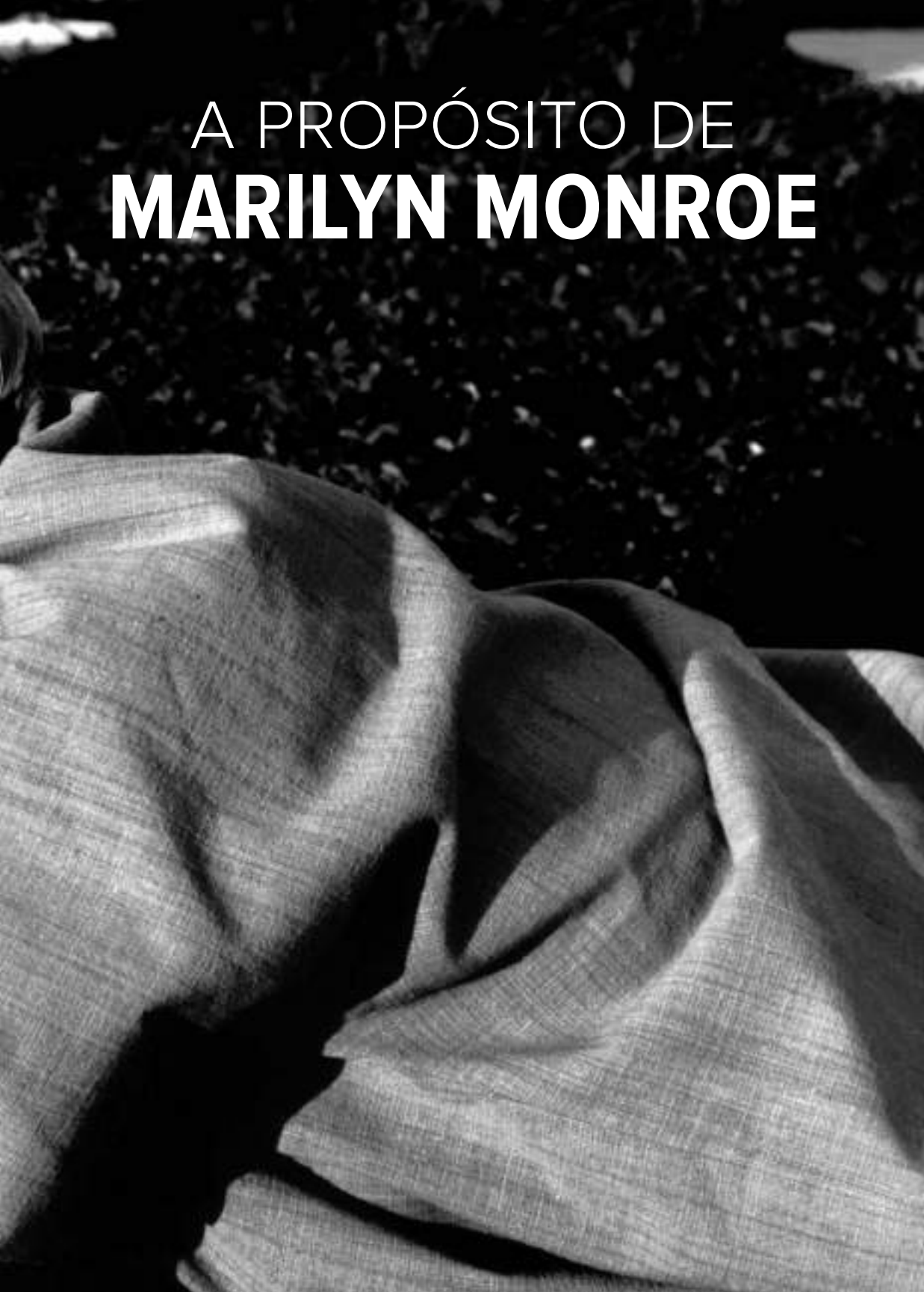
A PROPÓSITO DE MARILYN MONROE



HOMERO ALSINA THEVENET · BARTHÉLEMY AMENGUAL · ALVAH BESSIE · MICHAEL BLYTH · PETER BOGDANOVICH
ANTHONY BURGESS · GUILLERMO CABRERA INFANTE · CLAIRE CLOUZOT · STANLEY KAUFFMANN · ELIA KAZAN
MICHAEL KORDA · NORMAN MAILER · JOAN MELLEN · JEFFREY MEYERS · ARTHUR MILLER · YVES MONTAND
JONATHAN ROSENBAUM · NORMAN ROSTEN · JACQUES SICLIER · ALEXANDER WALKER · EARL WILSON



A PROPÓSITO DE
MARILYN MONROE

A PROPÓSITO DE
MARILYN MONROE

HOMERO ALSINA THEVENET | BARTHÉLEMY AMENGUAL | ALVAH BESSIE | MICHAEL BLYTH
PETER BOGDANOVICH | ANTHONY BURGESS | GUILLERMO CABRERA INFANTE | CLAIRE CLOUZOT
JEAN DOMARCHI | FRANÇOIS FORESTIER | STANLEY KAUFFMANN | ELIA KAZAN | MICHAEL KORDA
JEFFREY A. KOTTLER | JOSEPH-MARIE LO DUCA | NORMAN MAILER | JOAN MELLEN
JEFFREY MEYERS | ARTHUR MILLER | YVES MONTAND | PHILIPPE MORA | ARNOLD NEWMAN
THOMAS T. NOGUCHI | JONATHAN ROSENBAUM | NORMAN ROSTEN | MICHEL SCHNEIDER
JACQUES SICLIER | ALEXANDER WALKER | EARL WILSON | GEORGE S. ZIMBEL

CULT BOOKS

CULT BOOKS

cultbooks@cultbooksediciones.com

DISEÑO: Lucía Dueñas

PRIMERA EDICIÓN: mayo de 2022

© de la presente edición: los autores, 2022
© de la presente edición: Cult Books, 2022

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ISBN: 978-84-125409-2-5
Depósito legal: MA 784-202

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN *por Homero Alsina Thevenet* 13

PARTE I. RETRATOS

DAMA SOLITARIA *por Norman Mailer* 21
LA ESTRELLA MÁS RADIANTE *por Guillermo Cabrera Infante* 25
LA IMAGEN DE MARILYN *por Joan Mellen* 29
MARILYN *por Stanley Kauffmann* 35
LA DIOSA RUBIA *por Anthony Burgess* 37
UNA HISTORIA QUE NO HA SIDO RELATADA *por Norman Rosten* 41
MARILYN MONROE O EL TRASERO AL DESCUBIERTO *por Claire Clouzot* 101
MENTE Y CUERPO *por Joan Mellen* 111
LA MANCHA NEGRA EN LA CRUZ BLANCA *por J.M. Lo Duca* 119
MARILYN Y LOS FALÓCRATAS *por Jacques Siclier* 127
CUERPO Y ALMA: J. HARLOW Y M. MONROE *por Alexander Walker* 137
94-56-88: EL IMPOSIBLE NÚMERO DE ORO *por Barthélemy Amengual* 153

PARTE II. RETAZOS DE UNA VIDA

UNA BALADA TRISTE *por Jeffrey A. Kottler* 167
UN ANIMAL SEXUAL *por Jeffrey Meyers* 201
LOS HOMBRES DE MARILYN *por Joan Mellen* 215
MILLER Y MONROE *por Anthony Burgess* 223
UNA CRISIS DE IDENTIDAD *por Joan Mellen* 227
CONFESIONES EN EL DIVÁN *por Michael Schneider* 233
UNA ESTRELLA BAJO VIGILANCIA *por Philippe Mora* 239
UN ASUNTO PRESIDENCIAL *por François Forestier* 245

POMPAS FÚNEBRES *por Alvah Bessie* *251*
UN CADÁVER EXQUISITO *por Thomas T. Noguchi* *255*

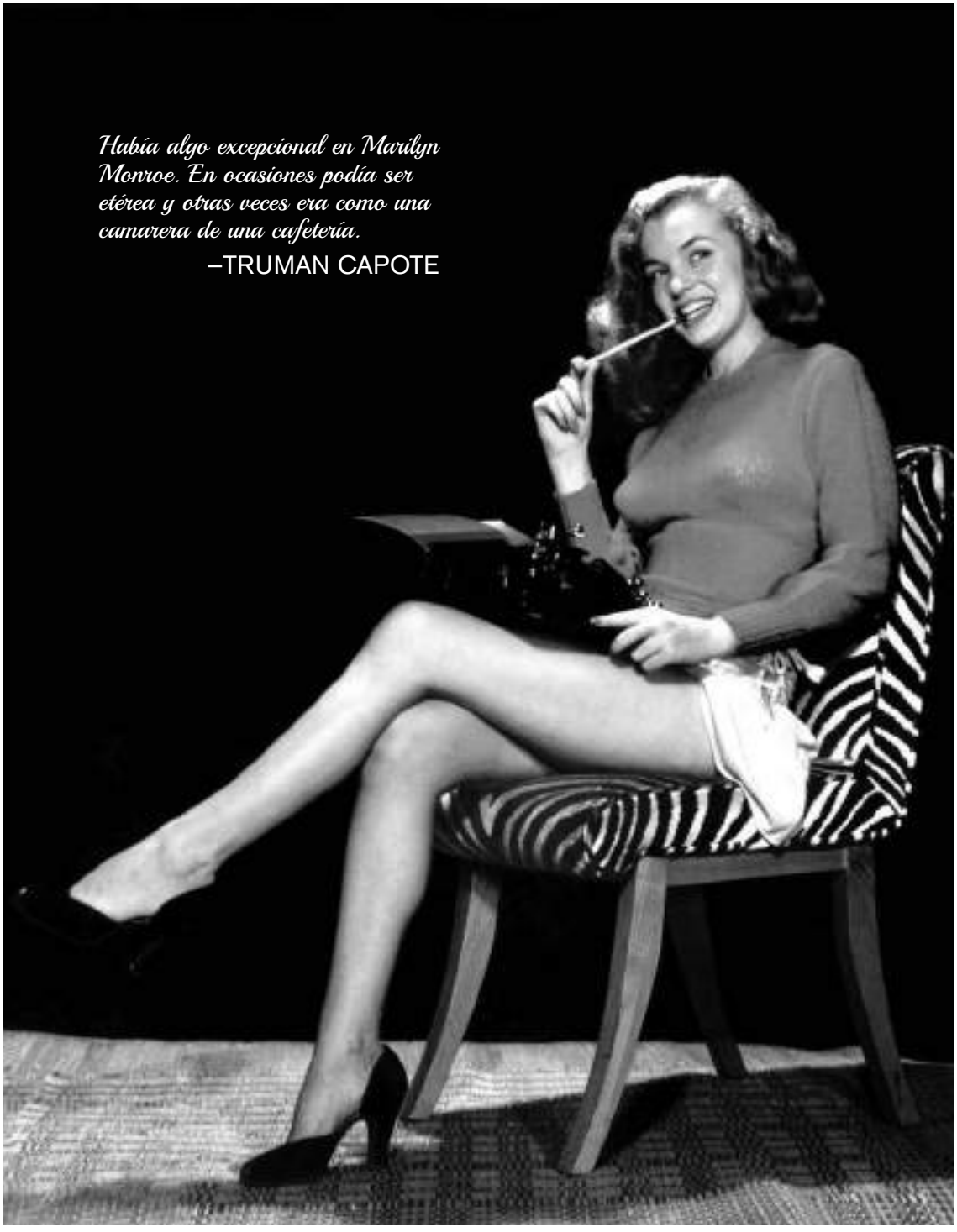
PARTE III. EL TOQUE MARILYN

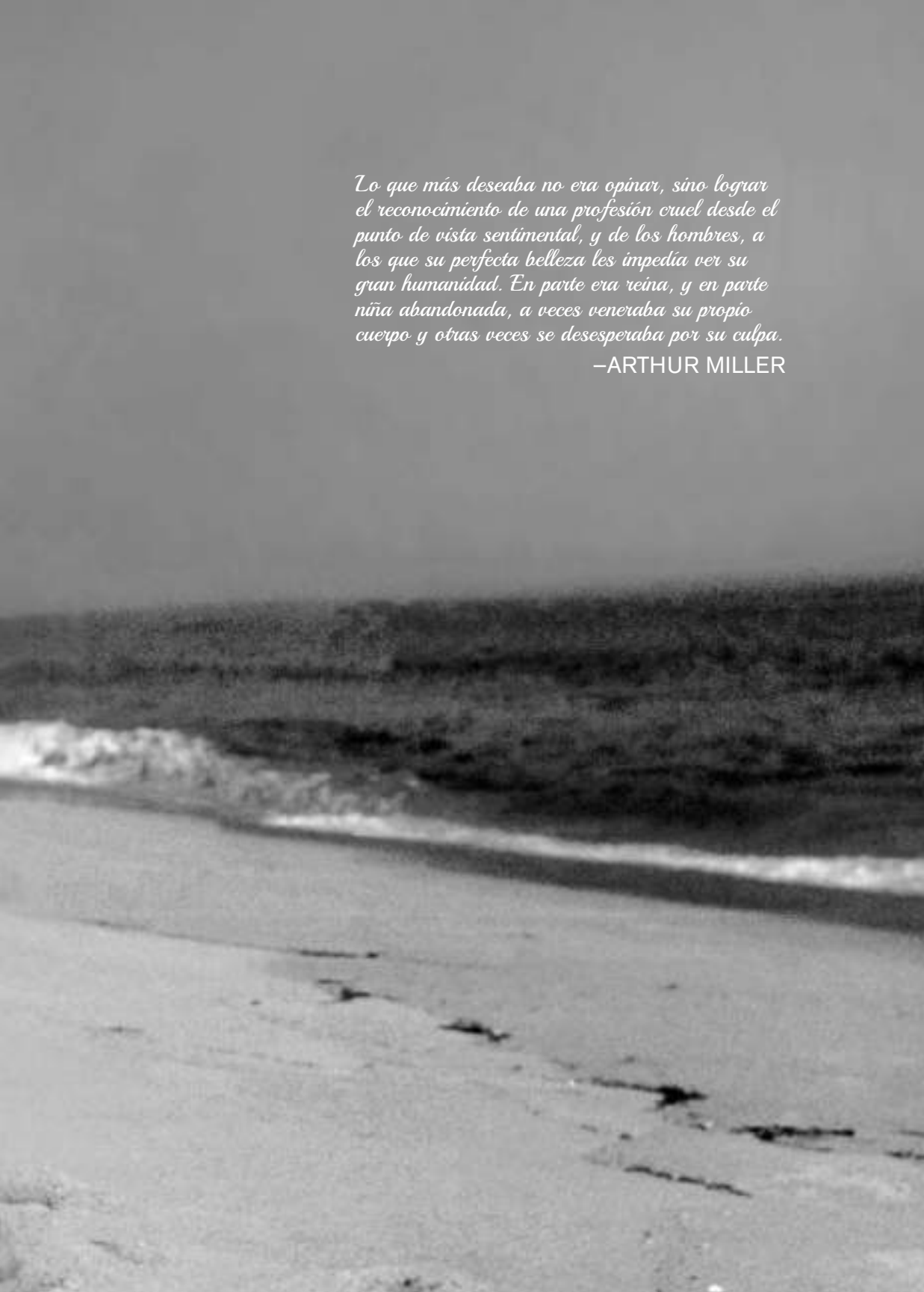
LAS PELÍCULAS DE MARILYN *por Joan Mellen* *277*
DETRÁS DE LA MÁSCARA *por Michael Blyth* *311*
MÁS ALLÁ DE LA LEYENDA *por Peter Bogdanovich* *315*
EL CEREBRO DE MARILYN MONROE *por Jonathan Rosenbaum* *323*
AQUEL DÉBIL ARROYO *por Jean Domarchi* *327*

PARTE IV. TESTIMONIOS

MI VIDA Y MARILYN *por Elia Kazan* *335*
LOCA Y MARAVILLOSA *por Earl Wilson* *343*
LA NOCHE DE LA TENTACIÓN *por George Zimbel* *359*
MCCARTHY, MARILYN Y YO *por Arthur Miller* *363*
UNA DETERMINADA ESPECIE DE SECRETOS *por Yves Montand* *379*
'HAPPY BIRTHDAY, MR. PRESIDENT' *por Michael Korda* *383*
LA ÚLTIMA JUERGA DE MARILYN MONROE *por Arnold Newman* *393*

LOS AUTORES *395*


Había algo excepcional en Marilyn Monroe. En ocasiones podía ser etérea y otras veces era como una camarera de una cafetería.
–TRUMAN CAPOTE



Lo que más deseaba no era opinar, sino lograr el reconocimiento de una profesión cruel desde el punto de vista sentimental, y de los hombres, a los que su perfecta belleza les impedía ver su gran humanidad. En parte era reina, y en parte niña abandonada, a veces veneraba su propio cuerpo y otras veces se desesperaba por su culpa.

–ARTHUR MILLER

INTRODUCCIÓN

Homero Alsina Thevenet

Es muy probable que haya sido un suicidio. Veinte años antes ya había intentado suicidarse, después de contratiempos muy personales, y ya se sabe que los suicidas son reincidentes, aunque procuran no serlo. Y mucho después de aquel intento, Marilyn fue la personalidad dividida y convulsa, que no tiene coherencia en sus ideas, y que podía vivir alternadamente en dos personalidades muy contrarias: una estrella bellísima, famosa y rica, que posa de diva y que llega tarde a todos lados, y una mujer seria y preocupada, que un día resuelve largar la fama, encerrarse durante meses en las bibliotecas públicas de Nueva York y estudiar actuación en el Actor's Studio, aunque realmente no hubiera conseguido más fama o más dinero por ser una actriz más consciente.

En la pregunta de si la actuación arruinaría su personalidad más querida, el periodista Pete Martin basó el título de un famoso reportaje que terminó por publicarse como libro en 1956 –con el título "Will Acting Spoil Marilyn Monroe"– y que presentaba justamente esas dos líneas contrarias de una estrella que era apreciada por otras líneas distintas. Variantes de esa lucha interior hacen explicable una crisis. Como Judy Garland, como Brigitte Bardot, como Elizabeth Taylor, también Marilyn quería tener una vida privada enteramente suya y quería construir una carrera propia en la que pudiera tener alguna iniciativa, aparte la normal de productores y agentes. Igual que a ellas, una agitada vida de divorcios y pequeños escándalos la iba inclinando a ser una figura pública, un material de prensa. Entre los caprichos propios y la resonancia feroz de cada uno de sus pasos, Marilyn terminó en el desconcierto y la crisis. En junio había sido suspendida por 20th Century Fox y sustituida por Lee Remick en el elenco de *Something's Got to Give* (dirección George Cukor, con Dean Martin), un filme para el que ya había posado un desnudo que pronto fue reproducido por semanarios del mundo entero. Sería el último de sus

muchos conflictos con el estudio. En la noche del 4 de agosto apareció muerta, por dosis excesiva de barbitúricos. Es inevitable razonar que quiso esa muerte.

Marilyn nació el 1 de junio de 1926 en Los Ángeles, hija ilegítima, con el nombre de Norma Jeane Baker. Sus abuelos maternos eran enfermos mentales y también lo fue su madre. En su niñez fue transferida de una familia a otra, siempre en un bajo nivel económico, y en un principio vivió con familias marcadamente puritanas. Se le han computado hasta doce hogares distintos entre su nacimiento y su adolescencia, y a esa circunstancia se atribuye que su certificado de nacimiento la identifique como Norma Jeane Mortenson. De su niñez se ha sabido que abusaron de ella a los seis años de edad («un amigo de la familia», especificó ella más tarde), y que sufrió tartamudez y otras anomalías psíquicas.

A los dieciséis años, en 1942, se casó con Jim Dougherty, se separó en 1943 y divorció finalmente en 1946. Durante esa época tuvo un intento de suicidio, un complejo de inferioridad y lo que fue descrito como "pánicos, ansiedades y alucinaciones". Durante la guerra trabajó en una fábrica de aviones, posó ocasionalmente para fotógrafos, llegó a ser modelo. Así en 1946 atrajo la atención de 20th Century Fox, donde su parecido con Jean Harlow la hizo especialmente atractiva para los fotógrafos y donde Ben Lyon la bautizó con el nombre de Marilyn Monroe. Su actuación cinematográfica fue mínima, sin embargo.

En 1949 la necesidad económica la llevó a aceptar una oferta del fotógrafo Tom Kelley, para quien hizo dos poses desnudas; una de ellas ingresaría luego en un almanaque de circulación universal, apreciado por miles de observadores (exceptuado un observador uruguayo que en 1956 reaccionó con la frase: «Pero este almanaque está atrasado...»). Un segundo contrato con Fox, hacia 1950, le dio un medio de vida, pero también intensificó su trabajo a un tren de cuatro filmes por año. En poco tiempo se hizo famosa y se convirtió en estrella de primera línea.

En 1952 se hizo pública la noticia de que había posado desnuda para el almanaque en cuestión. La estrella y la Fox resolvieron admitir el hecho y dar su explicación económica real. Esto dio lugar a un primer escándalo de prensa, a la famosa contestación de Marilyn a un periodista («Pero usted no tenía nada puesto?». «Oh, sí, tenía la radio puesta...») y al comienzo de una serie de frases que durante los años siguientes se convertirían en una nueva doctrina Monroe. Algunas:

Sobre su forma de caminar: «No sé lo que me quiere decir. Aprendí a caminar cuando tenía diez meses y he estado caminando así desde entonces».

Sobre el dinero: «No me importa el dinero. Solo quiero ser maravillosa».

Sobre la ausencia de pijamas y qué se pone entonces para dormir: «Chanel Nº 5».

Sobre un escote: «No me di cuenta de que hubiera un escote objetable de mi parte. Noté que la gente me miraba durante todo el día, pero pensé que estaría mirando mi insignia de gran mariscal».

Sobre la personalidad propia: «Una de las cosas buenas que tenía dejar Hollywood y venir a Nueva York para asistir al Actor's Studio es que siento que me permite ser yo misma. Después de todo, si yo no puedo ser yo misma, me gustaría saber quién puedo ser».

Marilyn comenzó a ser ella misma hacia 1953, cuando entró en los primeros conflictos con 20th Century Fox por los papeles que le adjudicaban. Y fue de otra manera ella misma cuando llegó a su segundo matrimonio, esta vez con el popularísimo jugador de *baseball* Joe Di Maggio, una unión que solo duró algunos meses (14 de enero a 4 de octubre, 1954) y que fue recordada durante años. En 1955 Marilyn ya estaba en conflicto abierto con la Fox y formó en sociedad con Milton H. Greene y Frank Delaney, la firma Marilyn Monroe Productions, una de las muchas sociedades de producción independiente que en aquel momento se formaban alrededor de intérpretes conocidos. Entonces anunció que su deseo era interpretar a Grushenka en una versión de "Los hermanos Karamazov" de Dostoyevsky, abandonó California y se concentró en Nueva York, donde hizo dos tareas muy privadas y voluntarias: concentrarse a leer en las bibliotecas de Manhattan y asistir como estudiante al Actor's Studio, con la aparente intención de ser en el futuro no ya una belleza sino también una actriz consciente.

En su nueva personalidad de productora, Marilyn anunció en 1956 que su empresa había comprado los derechos para adaptar "The Sleeping Prince", una obra teatral de Terence Rattigan con la que Laurence Olivier había triunfado en Londres. Aunque John Huston fue anunciado como director, el mismo Olivier terminó por dirigir a Marilyn en el filme definitivo, *El príncipe y la corista* (*The Prince and the Showgirl*, 1957), hecho en Londres. Sobre esa pareja observó el director Joshua Logan que Olivier y Monroe eran «la mejor combinación que se ha inventado después del blanco y negro». No sería sin embargo la más original en la carrera de la actriz.

El 29 de junio de 1956 Marilyn se casó con el dramaturgo Arthur Miller, una unión que duró hasta noviembre de 1960, y que se liquidó con un divorcio en enero 1961. De ese matrimonio se esperó por dos veces alguna descendencia, en ambos casos con pérdida de la criatura antes del nacimiento. Quedó sin embargo un filme (*Vidas rebeldes* [*The Misfits]*, 1960), el primer asunto que Miller haya escrito directamente para el cine y obviamente un tema consagrado al carácter y a la interpretación de su mujer, que no fue satisfactoria. Desde 1956 hasta ahora, Marilyn agudizó sus conflictos con quienes la rodeaban. Entre intervalos de ingenio y de mal humor, de caprichos y de incertidumbres, accedió a trabajar en unos pocos filmes, llegó reiteradamente tarde al estudio y fue inútil hasta su tratamiento psicoanalítico: lo intentó para corregir sus demoras, pero aparecía a las sesiones mucho después que se había pasado la hora de su cita. Documentos de ese período han quedado frecuentemente registrados en la prensa. Los más crueles son los comentarios

del actor Tony Curtis, que la odió durante el rodaje de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959) y pronunció la horrible frase: «Es como besar a Hitler». Los más agudos son los del director Billy Wilder, que al terminar ese mismo trabajo proclamó: «Soy el único director que ha hecho dos películas con Marilyn Monroe. Corresponde que la Asociación de Directores Cinematográficos me otorgue la medalla del Corazón Purpúreo». Ante esa frase Arthur Miller protestó por escrito.

En toda esa personalidad de Gran Diva existía sin embargo un fondo valioso. Como vampiresa insinuante y felina, que no sólo era hermosa sino que despedía y pedía sensualidad, Marilyn hizo en cine algunas intervenciones notables en filmes que por otros conceptos podían ser triviales, particularmente en *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953), en *Cómo casarse con un millonario* (*How to Marry a Millionaire*, 1953), en *Luces de candilejas* (*There's No Business Like Show Business*, 1954), y en *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955). Quería ser mejor actriz que eso, desde luego, y era muy razonable que aspirara a ser la Grushenka de "Los hermanos Karamazov"; de esa pretensión mayor se rieron muchos, pero no se ríen quienes leyeron a Dostoyevsky y saben hasta dónde el personaje es cercano a la personalidad real de Marilyn.

Y existía además otro fundado motivo para la rebelión. Desde 1953, la 20th Century Fox estuvo más preocupada de su CinemaScope, de su color y de su espectáculo que de tener libretos apropiados para sus intérpretes bajo contrato: a cierta altura Marilyn podía tener buenas razones para protestar contra el estudio, irse de allí y querer ser alguien por su cuenta. Dicen las crónicas que en abril 1957 fue muy cruel la conducta de Marilyn cuando despidió de su grupo de producción a su socio Milton H. Greene; a esa altura ya era una tigresa, empeñada en defender no ya su interés ni su dinero sino la libertad de ser su propia dueña. Estaba en el camino de la independencia, en la formación de su personalidad: «Nunca tuve una oportunidad de aprender nada en Hollywood. Me manejaron demasiado rápido. Me empujaron de una película a la otra». Quería ser alguien, quería ser una comediante o una actriz dramática antes que una reina del *sex-appeal*.

Por qué no lo consiguió debe ser un problema muy íntimo. En *El multimillonario* (*Let's Make Love*, 1960) y en *Vidas rebeldes* estaba haciendo ya la caricatura de aquel encanto femenino que supo mostrar años antes. Una razón exterior de ese triunfo siempre buscado y nunca logrado es la carencia de libretistas que supieran verter a un filme esa mezcla de sensualidad e inocencia, de belleza y de vida interior, que ha asomado en tantos fragmentos de sus filmes y que nunca alcanzó a parecer una personalidad clara y dominante. Una razón interna más misteriosa es el desequilibrio que asomaba en su conducta, ese desequilibrio que la hacía llegar tarde a todos lados, perjudicaba la relación con sus productores e impedía que sus aspiraciones fueran tomadas en serio. Ahora apareció muerta. En medio de la tragedia de su

desaparición, mientras unos echan la culpa a los periodistas más escandalosos y otros a los propios demonios interiores de la mujer, queda la incertidumbre sobre los caminos y las causas que la llevaron a ese fin. Se impone la sensación de que Marilyn quiso decidir su propio final, como antes quiso decidir otras cosas. Las suposiciones son ya inútiles, porque sólo resta llorada.

******

PARTE I

RETRATOS

DAMA SOLITARIA

Norman Mailer

Pensamos en Marilyn Monroe como en alguien que fue el romance de todo hombre con Norteamérica, Marilyn, que era rubia y hermosa y tenía una vocecilla armoniosa y dulce y toda la limpieza de todos los limpios patios interiores americanos. Era nuestro ángel, el dulce ángel del sexo, y la dulzura del sexo brotaba de ella como una resonancia de sonidos de la fibra más sonora de un violín. A lo largo de cinco continentes los hombres que más sabían de amor la codiciarían, y el clásico acné del adolescente que hace sus primeros tanteos solitarios también pretendería tantearla, porque Marilyn era entrega, un auténtico stradivarius del sexo, tan espléndida, clemente, graciosa, complaciente y tierna, que hasta el músico más mediocre confiaba su propia carencia de arte a la magia evanescente de su violín.

«El amor divino siempre ha saciado y siempre saciará todas las necesidades humanas», era el sentimiento que ella ofrecía de las obras de Mary Baker Eddy como «mi plegaria de siempre para ti» (al hombre que pudo haber sido su primer amante ilícito), y si cambiamos amor por sexo, encontramos el subtexto de la promesa. «El sexo de Marilyn Monroe», decía la sonrisa de la joven estrella, «satisface todas las necesidades humanas.» Daba la sensación de que si le hacías el amor, por qué no ibas entonces a poder moverte con más facilidad hacia el deleite y la conquista de deleites futuros, moverte hacia paraísos más tiernos donde tu carne sería renovada. Ella no pedía precio alguno. No suponía el pacto oscuro de las apasionadas profundidades morenas que hablan de sangre, promesas hechas de por vida, y de las furias de la venganza si faltas a la verdad de las profundidades de la pasión, no, Marilyn insinuaba que el sexo podía ser difícil y peligroso con las demás, pero una golosina con ella. Si tu gusto coincidía con el suyo, qué lindo, qué dulce era entonces el sueño de sensualidad a compartir.

En los primeros años de su carrera, en la época de *La jungla de asfalto*, cuando la inmanencia sexual de su rostro surgió en la pantalla como un dulce melocotón que

brotaba ante tus ojos, Marilyn parecía un nuevo amor ansioso y dispuesto entre las sábanas, en la inesperada y limpia atmósfera de una mañana de sexo poco común, parecía haber salido totalmente vestida de una caja de chocolate para el día de San Valentín, tan voluptuosa como para llenar todas las letras de aquella palabra favorita de los agentes publicitarios, cimbreante, tan cimbreante y a la vez carente de amenaza como para convertirte las yemas de los dedos en diez alegres vagabundos. Sí, para ella el sexo era una golosina. «Cógeme», decía su sonrisa. «Soy fácil. Soy feliz. Soy un ángel del sexo, no lo dudes.»

Qué sacudida fue para los sueños de la nación que el ángel muriera de una dosis excesiva. Fuera suicidio premeditado por ingestión de barbitúricos o suicidio accidental por perder la cuenta de la cantidad de barbitúricos que había tomado, fuera un fin aún más siniestro. Nadie pudo saberlo. Su muerte se cubrió de ambigüedad, como la de Hemingway se enturbió de horror, y como las muertes y los desastres espirituales llegaron uno tras otro a las reinas y los reyes norteamericanos, como mataron a Jack Kennedy, y a Bobby, y a Martin Luther King, mientras Jackie se casaba con Aristóteles Onassis y Teddy Kennedy se desbarrancaba en el puente de Chappaquiddick, de modo que la década que comenzara con Hemingway como monarca de las artes americanas terminaría con Andy Warhol como su regente, y el fantasma de la muerte de Marilyn daba un toque de lavanda al dramático designio americano de los años sesenta, que al ser considerado en retrospectiva pareció no haber hecho más que llevar a Richard Nixon hasta el umbral del poder imperial. «El romance es una apuesta estúpida», dijo la sacudida del shock eléctrico, y así comenzó la larga década del sesenta que terminó con la televisión alojada como un gusano en la tripa estética de la panza americana adormecida por la droga.

¡En qué luz deja todo esto al último ángel del cine! Marilyn nunca estuvo destinada a la televisión. Prefería las salas de cine y esos cientos de personas en la oscuridad, esas luces errantes de la pantalla donde la luminosa vida de su rostro crecía hasta los tres metros de altura. Es posible que supiese mejor que nadie que era el último de los mitos que prosperarían en el largo anochecer del sueño americano: después de todo, había nacido el año en que murió Valentino, y las pisadas que él dejara en el vestíbulo del Grauman's Chinese Theatre fueron las únicas que armonizaron con los pies de la estrella. Fue uno de los últimos aristócratas del cine y pudo no haber querido que la examinasen, e ingiriesen, en las poco corteses dimensiones de la sala de estar americana. No, Marilyn pertenecía a la iglesia oculta del filme, y a los últimos aquelarres de Hollywood. Quizá tuviera una voz tan modesta y una carne tan blanca como la vecina de al lado, pero en la pantalla era más grande que la vida misma. Incluso en el austero período de Eisenhower, a principios de la década de los cincuenta, ella ya prometía la llegada de una época en la que el sexo sería fácil y dulce, democrático alimento para todos. Su barriga, desembarazada de

fajas o envolturas, asomaba con toda la forma de un vientre de mujer, sin elegancia alguna, envoltura de un útero que saliva primorosamente su semilla –ese vientre que nunca tendría un hijo–, y sus pechos lanzaban capullos de carne a la cara curiosa y transpirada de más de un espectador de cine. Era una cornucopia. Estimulaba sueños de miel en pos del cuerno de la abundancia.

Era más aún. Era una presencia. Era ambigua. Era el ángel del sexo, y el ángel estaba en su distanciamiento. Porque ella estaba distanciada de lo que ofrecía. Diana Trilling escribió:

> «Nadie como Marilyn Monroe pudo transmitir tanta pureza del deleite sexual. La desnudez con que sabía exhibirse sin ser nunca grosera, su extravagancia sexual y sus baladronadas que respiraban con todo un aire de misterio e incluso de reticencia, su voz que llevaba en sí armónicos tan maduros de excitación erótica y que, sin embargo, era una voz de criatura tímida, todas estas combinaciones se integraban con su talento. Y describían a una muchacha atrapada en la inocencia de cierta tierra de nunca jamás.»

¿O es que detrás del talento está la tierna y melancólica sugestión de algo distinto? Porque ella siempre parece decir: «Cuando una presencia absurda es perfecta, algún diocesillo debe haberla creado.» En el mejor de los casos, el eco de su pequeña y perfecta creación llegó hasta el horizonte de nuestra mente. La oímos hablar con esa voz fina y tintineante que tanto recordaba a las campanillas de plata, y que dobló cuando ella hubo muerto a través de toda esa década del sesenta que Marilyn había contribuido a crear, a través de su promesa, su agitación, sus fantasmas y su centro de tragedia.

Porque también era una estrella cinematográfica dueña de la reserva más obstinada y el candor más extravagante, la arrogancia más conflictiva y la inferioridad más avasalladora; gran partidaria de los filósofos (amaba al hombre de trabajo) y la más tiránica de las compañeras, reina de castradoras (pronta a llorar por un pececillo agonizante); amante de libros que no leía, y orgullosa e inviolada artista capaz de encaramarse a lomos de la publicidad cuando era necesario con más rapidez de la que emplea una prostituta para satisfacer la lujuria de un muchacho; un derroche de energía sensitiva y de ingenio femenino, que podía colgarse como un perezoso durante días enteros en un estado de coma de signo confuso; una muchachaniña y simultáneamente una actriz capaz de desencadenar un escándalo dejando caer su guante en una *premiere*; un manantial de encanto y una pesada insufrible; un ciclón ambulante de hermosura cuando se engalanaba para exhibirse, una ramera desaliñada en sus peores momentos –¡con mal olor!–, gigante y pigmeo emocio-

nal; una enamorada de la vida y una cobarde hiena de la muerte que se sumía en estupores químicos; un brasero sexual cuyo fuego difícilmente podía ser encendido (solía acostarse con el sostén puesto): con toda seguridad era más, y a la vez menos, que nuestra bruja platinada. En su ambición, tan fáustica, y en su ignorancia de las dimensiones de la cultura, en su liberación y en sus tiránicos deseos, sus nobles anhelos democráticos íntimamente contradichos por el culto en aumento de su narcisismo (en el que todo amigo y esclavo debía participar), podemos ver un amplificado espejo de nosotros mismos, de nuestra exagerada y ahora poco menos que derrotada generación; sí, hizo una exploración a lo largo de los años cincuenta y nos dejó un mensaje en su muerte: «Haz tu propio boom, baby.» Ahora es el fantasma de los años sesenta.

¿Estaba anticipando quizá cómo habría de evaluar una futura generación de mujeres los derechos del hombre? Hasta un talento tan consumado como Billy Wilder la describiría como la mujer más ruin de Hollywood, comentario desprovisto de toda ostentación, efectuado en una entrevista cuatro años posterior a la muerte de ella, para dar a entender que incluso el recordar a Marilyn a través del vacío todavía era lo bastante irritante como para alterarle el genio. Sin embargo, durante el rodaje de *El multimillonario*, Marilyn escribiría en su diario de camerino: «¿De qué tengo miedo? ¿Por qué tengo tanto miedo? ¿Acaso creo que no sé actuar? Estoy segura de que sé, pero tengo miedo. Tengo miedo, no tendría que tenerlo y no debo tenerlo.» Es con miedo y temblando que escribe. Con temor. Nada menos que la insinuación de la muerte de su alma puede hallarse en ese miedo. ¿Pero no es entonces inútil comprenderla sin algún concepto de alma? Literalmente uno podría tener que inventar la idea de un alma para poder acercarse a Marilyn. «¿De qué tengo miedo?»

Tal vez corresponda citar a otra mujer cuya vida terminó con el suicidio: «Una biografía se considera completa cuando meramente da cuenta de seis o siete yos, mientras que una persona puede tener más de mil.» Las palabras son de Virginia Woolf.

******

LA ESTRELLA MÁS RADIANTE

Guillermo Cabrera Infante

No ha habido en toda la historia del cine, que es como decir la historia del siglo XX, una estrella más radiante que Marilyn Monroe. Es además el epítome de belleza más sostenido desde que surgió, aun antes de surgir, de la pantalla. Antes que el cine porque su aparición gloriosamente desnuda en un calendario y en el primer número de la revista "Playboy" la había hecho si no famosa por lo menos notoria, aunque era todavía la belleza sin nombre. Se llamaba entonces Norma Jeane Baker y aunque el nombre escogido para ella, el hasta entonces sólo conocido por la historia, Monroe (¿quién recuerda la Doctrina Monroe?) era el nombre de soltera de su abuela materna.

Fue la propia Marilyn, a veces llamada "La Monroe", quien fabricó también su belleza con la ayuda de un íntimo amigo. (De los muchos que tuvo en su prehistoria). No fue, como su sucesora Kim Novak (que se llamaba en realidad Marilyn Novak), fabricada por Columbia Pictures, por su jefe Harry apodado King Cohn. Cohn ya había tenido otras intervenciones casi quirúrgicas al transformar a la morena y nada bella Margarita Cansino en la espléndida belleza pelirroja Rita Hayworth. Norma Jeane Baker comenzó a ser la Marilyn absoluta cuando se tiñó su pelo castaño de rubio oxigenado. Hubo otros cambios operados, ésa es la palabra, mediante la cirugía estética para corregir su nariz y modelar su barbilla, y emergió, *ipso facto*, Marilyn Monroe. Pero todavía no era una estrella, sino una novata audaz y promiscua *pro domo sua*. Tanto que cuando colocaron sobre la puerta de su camerino en el rodaje de *Los caballeros las prefieren rubias*, dijo, con un descaro que convertiría en una de sus armas verbales: «Ahora se la voy a hacer sólo a quien me gusta». Se refería, por supuesto, a las felaciones, que era lo que preferían sus más o menos caballeros que la cortejaban.

Uno de ellos fue un agente curiosamente llamado Mr. Hyde, quien la introdujo y casi entrometió en el mundo de John Huston, que la hizo una presencia memora-

ble en *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950), en un papel casi autobiográfico de la mantenida escondida de un abogado maduro y marrullero –como su agente. Marilyn mostró en su aparición memorable su no escaso talento de actriz sino la perfección de sus formas cuando todavía no había empezado a engordar y crear el volumen erótico que mostró el director Henry Hathaway en *Niágara* (*Niagara*, 1953), donde se imponían todas sus curvas en movimiento sobre el ruido clamoroso de la catarata más famosa del mundo. (Pronto MM, como le dio por llamarla la publicidad del estudio, fue más famosa que la caída de agua). Así la belleza fabricada por ella misma (con la ayuda de un cirujano plástico) se hizo popular y famosa por sus salidas (y entradas) cómicas. Ejemplo de respuesta atrevida a una pregunta indiscreta de un periodista que quería saber qué se ponía ella para acostarse en su cama: «Sólo Chanel número 5».

Ya en el cine, en su casi debut de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950), había perfeccionado su rol de rubia tonta. Al llamar camarero, en una fiesta privada, a un sirviente que pasa, su escolta social, el mordaz George Sanders, la reconviene: «Se dice mayordomo, no camarero». «Ya sé», explica Marilyn, «ya sé que es un mayordomo, pero, ¿qué pasa si se llama Mayor Domo?» A lo que replica Sanders admirando la lógica rubia de Marilyn: «Tienes razón. Es una razón idiota, pero razón suficiente».

John Huston escribió en su autobiografía que la había salvado del sofá de los productores, pero añadió: «Porque era muy buena como actriz». Huston mentía dos veces: Marilyn tuvo todavía que complacer a varios productores salaces y en la película de Huston se mostró como mala actriz dramática. Siempre lo fue. Pero también fue una espléndida comedianta como demostró desde aquella aturdida y astuta Lorelei en *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953), que la preferían rubia mientras ella prefería los diamantes, que eran «los mejores amigos de una chica», hasta *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959), dirigida por el mordaz Billy Wilder, quien en *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955) convirtió su imagen en uno de los iconos del siglo. La imagen es aquella en que Marilyn, paseando por Manhattan una noche de verano, para refrescarse, se posa sobre la rejilla de ventilación del metro. La imagen de ese momento es una visión erótica y a la vez una hábil ilusión creada por el cine. Marilyn no está en una acera de Manhattan, sino en su reproducción del estudio, y el viento erotizante que le levanta la falda para mostrar sus piernas perfectas ¡es un ventilador operado por dos electricistas!

La Marilyn falsa rubia y tonta entrañable sólo tuvo dos antecedentes en el cine: la rubia Carole Lombard y la casi rubia Ginger Rogers. Pero ninguna de ellas se transformó de una muchacha ansiosa ante la cámara en una de las presencias icónicas del cine. Dos directores tuvieron el privilegio de crear su imagen espléndida y mostrar su encanto físico: fueron Billy Wilder y John Huston. Wilder repitió su éxito de

La tentación vive arriba en *Con faldas y a lo loco*. Allí, al presentarla, los vapores de un tren ya no subterráneo celebran su aparición con dos fogonazos de admiración mecánica y, de paso, como en *Niágara*, destacan su culo escultural.

Huston tuvo una relación cíclica con Marilyn. En *La jungla de asfalto* era la querida aturdida por el efecto que creaba en su amante su belleza joven, y en *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961), su última película, era una mujer madura perturbada por su relación con los hombres, de divorciada sin ilusiones. Pero fue Wilder, siempre cínico, quien mejor describió su efecto en los hombres y las mujeres que iban a verla al cine. En *La tentación vive arriba* era una tentadora a pesar suyo que revelaba una de las fuentes del calor de sus escenas. Explica ella su recurso favorito para combatir la calina de Manhattan: ¡guarda su ropa interior en la nevera!

En *Con faldas y a lo loco* (titulada en inglés *Some Like it Hot* [Algunos la prefieren caliente] queriendo decir, tal vez, no sólo la música de jazz), que debiera haber sido su última comedia, Marilyn es una persona desequilibrada y una actriz desconsiderada que se aparecía en el estudio no a las nueve de la mañana, como era el requerimiento de la producción, sino ¡a las dos de la tarde! A veces era peor: no aparecía en el plató en todo el día, y cuando por fin actuaba, tenían que repetir las tomas veinte o treinta veces. En una escena en que hacía el amor con Tony Curtis, que comía a la vez un muslo de pollo, las repeticiones fueron tantas que Curtis tuvo que comer treinta muslos fríos. Preguntado luego por un periodista cómo era besar a Marilyn, Curtis respondió: «¡Exactamente como besar a Hitler!». Wilder, que es judío como Curtis, fue más realista: «Ella era insufrible: llegaba tarde al set, no sólo dos o tres o cuatro horas, sino a veces todo un día. Se le olvidaban los diálogos, no sabía sus conexiones con los otros actores, desconocía las marcas en el piso y ni siquiera podía adivinar la posición de la cámara. ¡Un verdadero desastre! Mi abuelita, por el contrario, sería siempre puntual, se sabría los diálogos y no cobrará un centavo. Pero, ¿quién quiere ir al cine a ver a mi abuelita? Resucitaría a Marilyn si fuera necesario para hacer mi próxima comedia. No hubo nunca, nunca más que una Marilyn Monroe». ¿Qué estrella del cine del pasado, del presente y aun del futuro, merece tal epitafio?

******

LA IMAGEN DE MARILYN

Joan Mellen

Varias décadas después de su muerte, Marilyn Monroe, la mujer, continúa obsesionándonos. Sus películas y su vida llegaron a ser intercambiables debido, en gran parte, a la intervención de los productores de Hollywood que la hicieron creer que se representaba a sí misma en los innumerables filmes que la definieron como el *Sex symbol* favorito de Norteamérica. Al final de *La tentación vive arriba* (*The Seven Year ltch*, 1955) Tom Ewell, el protagonista, para justificar la presencia de una rubia en su cocina, le dice a su amigo: «Quizá sea Marilyn Monroe». En el filme no se le da otro nombre que el de "la chica" ("The Girl"), ya que ella existe únicamente como encarnación de las fantasías de un marido de mediana edad, neurótico, obsesionado por su mujer que está de vacaciones y por un persistente prurito sexual.

Ninguna de sus películas podrían ser consideradas como ejemplos de un cine de calidad. Todas estaban construidas siguiendo la fórmula que Hollywood había impuesto después de la Segunda Guerra Mundial y que la Twentieth Century-Fox siguió con Betty Grable, reina de las *pin-up*; Marilyn heredó su manto así como el camerino "M" en la Fox. Sus filmes vendían "amor" y sexo como únicos elementos con los cuales podía realizarse una mujer.

Si la imagen de Marilyn todavía consigue llegarnos es porque ella representaba algo más que el *sex symbol* cuyos senos prominentes le garantizaban dinero y fama. Las privaciones sufridas en su infancia han llegado a convertirse en legendarias. Nació como hija ilegitima de una mujer que pasó la mayor parte de su vida internada y cuya propia madre murió en una institución para enfermos mentales. La madre de Marilyn apuñaló a su mejor amiga, Grace McKee, con un cuchillo de cocina, poco después del nacimiento de la niña. Uno de los recuerdos más terribles y lejanos de la Monroe era el de su abuela ahogándola sobre la cara, poco antes de que fuera internada en un hospital psiquiátrico estatal. Gladys Baker –como su madre, padre y hermano– fue diagnosticada de "esquizofrénica paranoide".

Durante una infancia caracterizada por una sucesión de familias adoptivas, en la mayor parte de las cuales se sentía indeseada y despreciada, llamaba a Clark Gable su "padre secreto". Hollywood le proveyó de su padre inventado ya que, incluso una chica como ella, debería haber sido el resultado de una fantasía sexual tangible, y fue, casi como en un guión de Hollywood, cuando en su último filme actuó junto al verdadero Gable, con el que había soñado cuando aún era una niña abandonada: el viaje hacia la oscuridad, al final de *Vidas Rebeldes* (*The Misfits*, 1961), debió tener para ella un especial significado; reflejaba uno de los fantasmas que le acompañaron toda su vida: la figura de su padre que la protegiera y la aceptase. Intentaba, sin cesar, crear situaciones que satisficieran sus necesidades primarias, reencarnando los traumas de su infancia. A través del alcohol y los barbitúricos intentó desesperadamente vencer el terror que tenía a sentirse sola, menospreciada y sin amor.

Privada de protección, la pequeña Marilyn se volvió muy vulnerable a los golpes y abusos que, una vez adulta, le serian infringidos con frecuencia. En los primeros años de su adolescencia, cuando aún vivía con su tutora Grace McKee, el marido de ésta Doc Goddard la besó y abrazó con demasiada intimidad. Marilyn, o Norma Jeane como se llamaba entonces, fue obligada a irse a vivir a casa de Ana Lower, la tía soltera de Grace. «Me sentía siempre insegura», diría más tarde Marilyn intentando quitarle importancia. Pasada de familia en familia, se vio obligada a someterse a los rígidos códigos de una cultura puritana y lasciva a la vez, incluyendo, con una de las familias, tres funciones religiosas distintas cada domingo.

Pocos de sus tutores fueron tan permisivos como la pareja de ingleses con la que vivió por cierto tiempo, y que le concedía ir al cine cada sábado. Allí, se aferraba a un mundo fantástico, anticipando a la mujer que rehuía todo lo que pudiese recordarle a Norma Jeane, inducida a creer en el modelo de "mujer libre" que los filmes de Hollywood le proponían. Durante su infancia llegó a avergonzarse de su propia existencia; era como un paria, llevaba un estigma que constantemente le era recordado. Una de sus madres adoptivas le repetía sin cesar: «Deja de llamarme mamá. No soy tu madre. Nada me liga a ti: sólo le hospedas aquí».

No es difícil comprender que una niña a la que habían hecho creer que no merecía ningún tipo de afecto, intente convertirse en una mujer deseable, tan vulnerable que los hombres no puedan ayudarla, pero a la que admiren. Una vez adulta, Marilyn fue acusada de exagerar las desgracias de su infancia y de añadirles detalles inventados. Un ejemplo de ello es el referido al tratamiento que recibió de un orfanato de Los Ángeles; la directora aseguró que los niños jamás habían sido obligados a lavar montañas de platos por un nickel diario, como la actriz había declarado. La duda permanece, pero qué importa si fue o no golpeada con un cepillo para el pelo, u obligada a bañarse en agua sucia, el hecho es que el común denominador de estos años de su vida fue el sentirse absolutamente indigna de ningún res-

peto, consideración o estimación. A esto, debe añadirse un estupro que sufrió a los nueve años, un asalto brutal que le produjo un tartamudeo que no la abandonaría jamás. La voz susurrante e infantil de Marilyn Monroe trasmitía claramente su llamada de protección y su deseo de una infancia liberada de la brutalidad de sentirse indeseada y maltratada. Su conducta era lo más parecido a un ruego, a una petición de ser amparada como cualquier niño debe serlo, defendida de los ultrajes como el estupro, sobre el cual estaba bien documentada: el huésped principal de una de las madres adoptivas de Marilyn la introdujo en su habitación con engaños y la violó. Cuando ella, vacilante, contó lo sucedido, su tutora la abofeteó en la cara por «acusar a un buen hombre de una cosa tan terrible»; poco después, por su "colaboración", recibió una moneda que lanzó por las escaleras. Este es un suceso que, probablemente, no olvidó nunca. Existe un pequeño libro titulado "Violations of The Child Marilyn Monroe", presuntamente escrito por un psiquiatra amante de la actriz, poco antes de su muerte. El libro recoge las confesiones de Marilyn sobre los acosos que sufrió en su infancia, que van desde las injurias por parte de un grupo de muchachos, un poco más mayores que la adolescente Norma Jeane, pasando por una larga secuela de estupros de "hombres despreciables", hasta la realización del "último acto", por obra del padre de un amigo de su infancia. Publicado, anónimamente, por una editorial de la que se desconocen su dirección y número de teléfono, la obra tiene todo el aire de una explotación más de Marilyn, encubierta bajo el patético relato de una infancia espantosa.

Si bien James Dougherty, el primer marido de la actriz, había declarado que ella era virgen cuando llegó al matrimonio, parece seguro, por las declaraciones de la propia Marilyn que, al menos el episodio de la casa de huéspedes, ocurrió realmente. De cualquier manera, algunos puntos de la vida de Marilyn Monroe permanecerán oscuros, probablemente para siempre; el nombre del influyente personaje que fue el último amante de la actriz, por ejemplo.

Marilyn no alcanzó jamás la seguridad absoluta sobre la personalidad de su padre; finalmente aceptó como tal a un hombre llamado C. Stanley Gifford, que trabajó con Gladys Baker en la Consolidated Film Industries, donde su madre montaba negativos. En 1950, en los comienzos de su carrera, intentó ver a Gifford. En una conversación telefónica, éste le dijo que si tenía algo que reclamar hablase con su abogado de Los Ángeles, exactamente la misma respuesta que recibiría él, años más tarde, cuando intentó ponerse en contacto con la ya famosa actriz.

Frustrada por su inseguridad, Marilyn luchó por encontrar un medio, cualquiera que fuese, que la permitiese escapar de su papel de víctima. Como para muchos otros chicos y chicas de su generación, el cine representó el descubrimiento de un mundo alternativo, libre de la suciedad y vulgaridad de la vida cotidiana. El Hollywood de la época difundía la imagen de la mujer de gran perfección física que atrae

a los hombres, siempre superiores, por su gratitud y deseo de declararles devoción eterna. Estos filmes canalizaban las esperanzas de las chicas como Norma Jeane, hasta llevarlas a suspirar por padres como Clark Gable, o por maridos fuertes y silenciosos como Joe DiMaggio; las ayudaban a huir de la gris monotonía de sus propias vidas, al tiempo que minimizaba el mundo real. Los argumentos finalizaban con el inevitable y perdurable matrimonio feliz, libre de cualquier conflicto social o personal, y en el que la vejez era obviada cuidadosamente. A través de este mundo mítico, en el que la realidad se sacrificaba a una fachada de sentimentalismo azucarado, Norma Jeane Baker escapaba de las carencias emocionales de su juventud.

Marilyn Monroe intentó evitar la explotación convirtiéndose en una "estrella", conmovedoramente superficial, cualidad considerada indispensable para que una chica atraiga a un hombre. Joan Crawford y Katharine Hepburn con sus hombreras y sus faldas de corte masculino, podrían fascinar sólo a varones excéntricos, y aún así, sólo cuando escondían su audacia tras volantes, plumas y alguna lágrima.

La boba e inocente rubia que fue "Marilyn Monroe", liberó a Norma Jeane, pero, paradójicamente, se convirtió en un medio de constreñir a otras personas, con una concepción de la mujer humillante y empobrecida, y la propia Marilyn fue la primera víctima de esta imagen.

Aunque aspiró a ser tomada en serio como actriz, nunca pudo sustraerse del arquetipo de reina del sexo que el cine había creado para ella, y que ella misma había fomentado, como medio para superar sus deficiencias emocionales. En su última entrevista rogaba al periodista que no "la tomara en broma"; incluso siendo presidente de su propia compañía no pudo encontrar un papel en el cual su cuerpo exuberante no determinase el carácter y el destino del personaje: Eligió *The Sleeping Prince* de Terence Rattigan como primer vehículo para su liberación y aparecer en plan de actriz seria, sólo para interpretar a la inocente corista Elsie Marina, cuyo ondulante andar, hacia el final del filme, era una parodia caricaturesca del contoneo hecho famoso por Marilyn en *Niágara* (1953).

El antecedente del modelo. "Monroe" en Hollywood fue el de Mae West, pero West usaba su sexualidad como un instrumento de liberación. Ella desplegaba sus atributos físicos (los mismos que han convertido a las mujeres en víctimas), para liberarse del rol pasivo, estúpidas receptoras de los favores y consejos masculinos.

Ambas eran rubias y exuberantes; ambas estaban dispuestas a mostrarse ante las cámaras. Si Mae llevaba trajes audaces para los años treinta, Marilyn, veinte años más tarde, fue más lejos posando desnuda para un calendario y desvistiéndose en varios filmes: entre ellos, *Vidas rebeldes*, cuya escena de desnudo entusiasmó a todo el equipo pero que el director, John Huston, eliminó; en *Bus Stop* Marilyn distrajo a Don Murray que leyó "pálida y escamosa" por "pálida y blanca" en su escena de dormitorio. (Con cierta irritación Marilyn le felicitó por su lapsus freudiano).

West había usado su característico papel para adquirir independencia y autonomía («Soy un tipo real, esto no es una postura que se aprende en la escuela, querido. Es una forma de ver el mundo»), y Monroe, ocasionalmente, trató de emularla. Preguntada por lo qué tenía puesto cuando posó para el famoso calendario, ella contestó: «¡la radio!». Otra vez, acusada de usar postizos replicó sarcásticamente: «Los que me conocen bien, lo saben mejor». En 1952 ella habló sobre: «todo lo que una chica debe saber para ser más lista que los machos depredadores». Mae nunca intentó alcanzar su libertad excepto como *sex symbol*, en sus filme aparece como una mujer imaginativa que podía, en determinada ocasión, cargar sobre su espalda la responsabilidad de una escuela indisciplinada de muchachos, o defender su propia causa en un juicio por ruptura de promesa matrimonial. Su sensualidad le dejaba suficiente lugar para crear una persona capaz de generosidad y libre elección.

Marilyn Monroe participó en el rol de símbolo sexual, pero, al contrario que Mae West, su aceptación no fue de autonomía sino de una exagerada sumisión e incapacidad. La imagen Monroe que ella había creado coincidía con la deseada por Hollywood y la cultura norteamericana en general, la de una rubia necia, con la cabeza vacía y los ojos grandes que engatusaba a los hombres, pero que raramente se ganaba el aprecio de éstos gracias a la personalidad y el talento propios. Monroe, como West, era adorada por los homosexuales a causa de su poderosa y sugestiva personificación de la hembra, a través de un exagerado caminar resaltado por vestidos ajustados como fundas, varias tallas más pequeñas de la necesaria.

Donde Mae West trasciende el papel –utilizando éste únicamente y revistiéndolo de ironía y parodia– Marilyn es reducido por él a una persona de inocencia atolondrada y propensa a una vulnerabilidad simplona. Ella es totalmente inocente, como si esa postura infantil pudiera eliminar el significado real de exhibir sus pechos en la pantalla ante babeantes y despectivos hombres.

Donde West manipulaba y ridiculizaba, Monroe aparecía más patética que nunca, como un animalito ultrajado. Al contrario de West, es ella quien se ridiculizaba sin saberlo, intentando ser, todavía, la criatura que suplica comprensión, pero que se permite retroceder al papel con el que comenzó, un modelo al que ella misma se aferra en *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950), *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950), *El multimillonario* (*Let's Make Love*, 1960) y *Vidas rebeldes*.

Mae West, excepto en un período de su adolescencia, permaneció sin casarse toda su vida. Marilyn Monroe, como la pequeña Norma Jeane, enviada todos los sábados por la tarde al cine, deseó en cada uno de sus tres matrimonios la anulación de sí misma, deseo anhelado por todas las mujeres americanas y exaltado en los filmes en los cuales, ellas, se habían educado. «Joe no debe mover un músculo» diría mientras estuvo casada con DiMaggio. «Tratad al marido de esta forma y él disfrutará doblemente.»

MARILYN

Stanley Kauffmann

El patetismo de la muerte de Marilyn Monroe fue aún más doloroso por la mescolanza de lamentaciones fúnebres disparatadas que publicaron acerca de ella las revistas serias. Siempre hay algunos actores populares que se convierten en favoritos de los intelectuales, que los consideran como verdaderos artistas, por encima de la opinión general. Marilyn Monroe tuvo la dudosa fortuna de ser uno de ellos, y el disparate extravagante se remontó a alturas aún mayores a raíz de su muerte. Lo único que faltó fue que Lee Strasberg, el extraordinario maestro de la escena teatral norteamericana, reiterase su afirmación de que Marilyn era una gran actriz.

La Twentieth Century-Fox, para la cual Marilyn Monroe realizó la mayor parte de su labor cinematográfica, acaba de estrenar un largometraje titulado *Marilyn*, que consiste en fragmentos de quince de las películas que hizo para esa compañía. Hay una glosa ridícula, apropiadamente recitada por Rock Hudson, pero sin embargo la película es interesante. Dramatiza dos elementos de la vida de la actriz: el desarrollo de su persona por un cuerpo de especialistas, y su propio desarrollo como intérprete.

El primer fragmento la muestra como miembro de un pequeño coro en *A Ticket to Tomahawk*, filmada en 1949; mientras Hudson cuenta cómo se destacó en ese papel incluso entonces, nos preguntamos por qué alguien pudo haberle prestado alguna atención. No figura ningún fragmento de la película en que por vez primera atrajo realmente la atención –*La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*) porque ésta fue hecha por otra compañía. Pero Marilyn fue aleccionada y aleccionable, y podemos verla responder a ese aleccionamiento a lo largo de la década mientras que, simultáneamente, su personalidad es puesta a prueba y confirmada.

El mejor fragmento incluido en esta selección fue extraído de la película *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch)* dirigido por Billy Wilder, pero su mejor actuación –en *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*), de Billy Wilder– no figura

aquí porque, también, fue filmada por otra productora. No obstante, podemos ver cómo aprendió a sacar partido de la mímica y de los números musicales. En *Bus Stop* ofreció una buena imitación de la labor de Kim Stanley en una producción de Broadway. Las tomas finales son las pruebas de sus peinados y vestuario para su última película, inconclusa, y la muestran en la plenitud de sus atractivos.

Sería ridículo oscilar hasta el otro extremo del péndulo crítico y afirmar que Marilyn Monroe no poseía atractivos ni aptitudes especiales. Si el conjunto de los efectos estudiados y la exhibición pectoral pudieran por sí solos crear estrellas, Jayne Mansfield tendría tanto éxito como Marilyn Monroe, lo cual no es cierto. Jane Russell está más cerca de la perfección física que Marilyn Monroe y tiene una voz eficaz para el canto, pero en el dúo de ambas actrices en *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*), Jane Russell pasa a segundo plano. Marilyn Monroe tenía un *sex-appeal* especial, no de alcoba sino de *drive-in*, y una inocencia burlona, diáfana y chispeante. Directores e instructores expertos la convirtieron en una actriz profesional; de lo contrario, sólo habría sido una aficionada que imita a los actores profesionales. En cuanto a su trágica muerte, no nos dice nada que no supiéramos ya acerca de Hollywood y de la cultura norteamericana.

******

LA DIOSA RUBIA

Anthony Burgess

Murió en otra era, décadas atrás, una era que se cerraría con el asesinato de un presidente. Murió en la cima de su juventud y belleza, lo cual conviene a su mito, aunque no a ella. Al parecer, quería morir, aunque probablemente no en ese momento. La impresión es que no se quitó la vida. La mató la Mafia, o *the Mob*, como llaman los norteamericanos a esa venerable institución. Mantenía una intensa relación amorosa con el presidente y su hermano, el fiscal general. La Mafia los odiaba, puesto que se habían embarcado en una campaña de purificación de Estados Unidos, y planeaba eliminarles a los dos con la eliminación de su diosa del sexo como ejercicio de calentamiento.

Hay un toque cumbre en la historia: la caída de la casa de los Kennedy, como la de Atreo. Pero Afrodita, la diosa, es imposible de matar. Marilyn sigue siendo uno de nuestros principales ídolos. La Maña, que surgió en una isla clásica, debería ser consciente de la tragedia griega implícita en todo el drama, pero tiene cosas más importantes que hacer, como acabar con los jueces italianos incorruptibles. Pensemos en Marilyn fuera del contexto político. Fue una de las diosas rubias de la pantalla de plata. Sólo había dos; la otra era Jean Harlow. Hollywood creó muchas estrellas de gran atractivo sexual, desde las hermanas Gish y Mae Marsh en adelante, pero el atributo de divina ha estado siempre enormemente restringido. Joan Crawford y Bette Davis fueron grandes estrellas, pero conquistaban por agresión melodramática; les faltaba la complacencia, cualidad vulnerable que los hombres consideran esencialmente femenina. Y no eran rubias. Joan Crawford tenía unas elocuentes cejas negras, y el cabello de Bette Davis no era precisamente memorable. En las cromatologías del cine estadounidense es necesario ser rubia para ser divina. Hedy Lamarr se acercó mucho, pero tenía el pelo oscuro y era extranjera. Lo extranjero preocupa a los cinéfilos estadounidenses, que son en su mayoría extranjeros. Marlene Dietrich era suficientemente rubia, pero su condición de alema-

na y su ambigüedad sexual resultaban profundamente perturbadoras. Norteamérica quería una diosa rubia nacida en suelo norteamericano. Hay muchas actrices rubias válidas desde el punto de vista étnico; pero se parecen demasiado a la hermana de uno o a la chica de al lado. Jean Harlow y Marilyn eran diferentes.

UN METAL RARO

El oro es un metal raro, y, el oro de una melena rubia, a pesar de que se puede conseguir fácilmente de una botella, es raro también. Casi todas las mujeres del mundo tienen el pelo negro como el azabache: es el principal estandarte femenino del tercer mundo, que ahora es el segundo. El pelo rubio es una bendición del norte, y en el caso de los hombres se asocia a las aspiraciones nazis. El teutón rubio se parece a las ovejas. Y a los bueyes en la fortaleza y la estupidez. Alrededor de las mujeres rubias se desarrolló una ficción mitológica en el siglo XIX, cuyo mejor ejemplo lo encontramos en la novela de Madame Stael Corinne. Corinne es una morena con un asombroso talento dramático; pero pierde a su hombre por culpa de una rubia cuyo único talento es el de la seducción.

La seducción en sí es inintencionada: los hombres se enamoran de las mujeres rubias por su aspecto infantil, desvalido: necesitan la protección del hogar. En *The Mill on the Floss*, de George Elliot, Maggie Tulliver, la heroína de cabellos oscuros, tiene que enfrentarse con una sosa muñeca rubia que le roba su hombre. Lucie Manette, la protagonista rubia de "Historia de dos ciudades", de Dickens, es también una muñeca, pero su cabello claro representa una limpieza fría y asexual que resulta muy atractiva a los hombres que viven en un mundo sucio. La esposa de D. H. Lawrence, Frieda, es una baronesa alemana rubia, pero demostró que el mito de la limpieza rubia es falso. La morena mujer de Aldous HuxIey, María, se sorprendió ante la suciedad de los arreglos domésticos de Frieda: daba por hecho que las rubias eran limpias.

El título de la novela de Anita Loos es una rotunda afirmación norteamericana: "Los caballeros las prefieren rubias". En la película, Marilyn interpretó a Lorelei, la heroína rubia y estúpida, pero no tanto como para no darse cuenta que los diamantes son los mejores amigos de una chica. Anita Loos continuó con "Pero se casan con las morenas". La rubia norteamericana quedó firmemente establecida en la literatura a partir de 1920.

Las rubias cinemáticas necesitaban hablar, así que vinieron después. El encanto de Jean Harlow (cuyo cabello se denominó platino) era una propiedad muy norteamericana. Interpretó papeles de extracción social baja: la rubia patriarca nunca ha sido un concepto estadounidense. En sus papeles había un filo de vulgaridad, y esto la hacía parecer accesible. La madre de Frieda Lawrence, que era baronesa, le dijo a

su hija que casándose con el hijo de un minero del carbón, se había reducido a sí misma a una *kellnerin*, lo que los británicos llaman una moza de taberna. Es precisamente la accesibilidad de tabernera de Jean Harlow lo que la hacía atractiva: su cuerpo era voluptuoso y vulnerable, y la vulnerabilidad de su alma quedaba simbolizada en el cabello de una muñeca. Las muñecas han sido por lo general rubias. Es inconcebible una Barbie, invento norteamericano, con el pelo de Sofía Loren.

Marilyn Monroe sucedió a Jean Harlow, pero el mito de su vida fue por lo menos tan irresistible como sus encarnaciones en la pantalla. Vivía en un mundo mayor que el de Jean Harlow. Se casó con Joe di Maggio, una estrella del béisbol de enorme popularidad. Se casó también con Arthur Miller, gran intelectual judío y el más destacado dramaturgo de su época. Y, naturalmente, encontró sus amantes entre los círculos más elevados del Estado. Pero su persona era ante todo la de la arquetípica rubia tonta que resulta tener unos dones natos que le permiten perdurar. La vulnerabilidad es, una vez más, la nota dominante. En la película *Cómo casarse con un millonario*, Marilyn interpretaba a una muchacha tremendamente miope: sin gafas, se daba con las paredes. Esta imagen le hacía parecer cómica, pero no de forma que diera lástima. Su elegancia, el corte de sus vestidos y de su cuerpo, por encima de los mensajes que enviaba, conspiraban para provocar una risa que ella controlaba.

UNA RÁFAGA DE AIRE

En la película de Billy Wilder *Con faldas y a lo loco*, la vulnerabilidad seguía ahí, pero no era probable que Marilyn saliera herida. Estaba dispuesta a intentar prosperar por todos los medios: su idea de belleza masculina consistía en unos ojos de mediana edad echando un vistazo a las columnas de "The Wall Street Journal". Era graciosa, pero su gracia parecía la concesión de un ángel de la guarda, no natural. Y, por supuesto, cantaba bien, con el más seductor lenguaje corporal. Ese cuerpo era un don divino y no perdió sus exquisitas líneas cuando ella se aficionó a las drogas y sólo comía porquerías. Arthur Miller, en su autobiografía, señaló que había hombres que se masturbaban a escondidas en su presencia. No mostraba ostentosamente su cuerpo, a la manera profesional de una modelo o una bailarina: lo mostraba, por así decirlo, distraídamente. Existe una famosa fotografía suya desnuda, pero nunca fue su desnudez total lo que atraía, en la realidad o en la fantasía. Bastaban las epifanías parciales, como en esa fascinante toma de su falda levantada por una corriente de aire procedente de una rejilla en *La tentación vive arriba*.

El hecho de que fuera una gran cómica debería empañar su glamour divino. Tenía una cualidad que aprendió de Mae West, la seductora rubia que se burlaba de la seducción, que se burlaba, de hecho, del sexo: esta era la insinuación de que su verdadero yo se encontraba fuera de su cuerpo, como si su cuerpo fuese una glorio-

sa encarnación, una imagen de una diosa arquetípica del amor. La verdad es que no hay nada más escalofriantemente seductor que esta combinación de terrible inocencia y terrible potencia sexual. Se mire como se mire, no estaba excesivamente interesada en el acto sexual. Nunca sedujo a ningún hombre para llevárselo a la cama y, una vez en la cama, encontraba escasa satisfacción. Semejantes revelaciones no afectan a su imagen en lo más mínimo.

Su imagen perdura, y ningún análisis podrá explicar adecuadamente la persistencia de su fuerza. Debería ser una imagen trágica, pero no lo es. Si Marilyn hubiera sido bella, habría podido darse una cualidad de alto patetismo griego; pero la tragedia no es una propiedad que combine bien con la simple hermosura. Porque, aunque su belleza de cuerpo era indudable, su rostro no tenía líneas clásicas. Tenía nariz respingona y poseía la jovialidad alegre, incluso descarada, que consideramos atributo de las chicas norteamericanas. Es un rostro vulgar, plebeyo: no podía proceder de Grecia o Italia. Era una cara norteamericana que rebosaba optimismo norteamericano. Pero, dado que Estados Unidos domina nuestra era, es apropiado que el principal ídolo sexual provenga de esa tierra prometida. Una promesa no cumplida, como Marilyn.

******

UNA HISTORIA QUE NO HA SIDO RELATADA

Norman Rosten

...y quiero decir que ha sido el público –si es que yo soy una estrella–, el público quien ha hecho de mí una estrella. Ni estudio, ni nadie; solamente el público.

Está apoyada en un árbol, de espaldas a mí, sin saber que me encuentro allí. Es verano y hay calma en el ambiente. Sus espaldas se hunden y dan la impresión de una lasitud que invade todo el cuerpo. Su cadera roza el tronco del árbol y la pierna está ligeramente doblada. La posición sugiere un profundo abatimiento interior. El rostro oculto mira a la campiña. Yo sé que sus ojos miran el cielo con nostalgia. Un pintor recogería sus trazos físicos y descubriría todo su carácter. En su ensueño, ella permanece perdida un momento. Ha sido únicamente cuando ella se ha movido cuando yo he comenzado a hablar.

Aquello ha roto el encanto. Riendo los dos, hemos entrado al interior de la casa uniéndonos a los demás.

Está sentada en la playa, lleva una camisa de hombre sobre su traje de baño. Venimos todos de bañarnos. Ella escucha la conversación. Somos sus nuevos amigos y se muestra tímida en nuestra compañía. Su mirada pasa de uno a otro y sus ojos revelan lo que ella siente interiormente de lo que se acaba de decir. Sus ojos son fogosos. Y sus rasgos iluminados de una radiante dulzura.

Está sobre la ventana de su piso, que da al East River en Manhattan. Contempla el atardecer gris, silenciosa, pensativa. Su criada me introduce silenciosamente en el cuarto. Contemplándola, comienzo mentalmente un poema: Tú te detienes ahí, con un dedo en tus labios, perdida. / En un paraíso hace tiempo abandonado...

Está echada en el sofá, dormida. Su cabeza ladeada, sus cabellos como un reflujo sobre la almohada. Su vestido está abierto y deja ver su garganta con una arteria que

palpita bajo la blanca piel. La respiración es regular, apacible. Es una niña, a pesar de las largas pestañas, el peinado estudiado, el cuerpo voluptuoso; el espíritu de niña flota en ella como una luz inocente. Tiemblan sus párpados... ¿Un sueño quizá? Se abren sus ojos y, bien despierta, pregunta: «¿A cuántos estamos?».

Ella realiza un signo con la mano desde el avión mientras éste se aleja dulcemente de la pista de embarque. Su rostro, encuadrado por la ventanilla redonda, semeja un camafeo. Ella vuelve a California y la he acompañado hasta el aeropuerto. Tiene el rostro sobre el cristal de la ventanilla y sus labios se mueven casi imperceptiblemente. ¿Acaso sonríen? Me aparece tan frágil y sola... El avión gira en este momento para tomar la pista de despegue y ya se aleja en el crepúsculo. Su rostro ha desaparecido.

Unos años antes de este momento, su primera visita a nuestra casa. Media tarde; una silueta, vestida con un abrigo de piel de camello, sube las escaleras. Sin maquillar, con el pelo corto, en desorden y mojado. Yo miraba desde arriba, cuando ella llegó al segundo rellano de la escalera circular. Semejaba una bonita estudiante camino de su clase. Se detuvo un instante en el descansillo para permitir pasar delante al que la acompañaba; luego subió ella detrás. Era un antiguo amigo mío, fotógrafo profesional, que probablemente debía realizar un trabajo y utilizaba la muchacha como modelo. Me había llamado media hora antes desde un lugar vecino para preguntarme si podía cobijarse de la lluvia que comenzaba a caer. Yo respondí: «Sí, venid; los dos seréis bienvenidos.»

En estos momentos han llegado a mi piso. El fotógrafo, Sam Shaw, murmura su nombre, algo así como Marion. Ella susurra: «Encantada de conocerles» y entra en el salón; encuentra una silla y se sienta en seguida, más bien con rigidez; pero sus ojos son traviesos. Termina colocándose a su gusto, aunque con timidez. Me doy cuenta de que sus zapatos están mojados y la invito a quitárselos.

Lo que ella hace. Mi mujer, Hedda, entra para darnos los buenos días y vuelve a salir de inmediato a preparar café. Y nosotros charlamos del tiempo y de los jardines botánicos de Brooklyn. Ella escucha más que habla; sus frases son breves y entrecortadas. Se fija en un libro delgado puesto sobre una mesa junto a ella, cuyo autor soy yo. Se titula "Song for Patricia"; ella lo coge y lo examina. Yo manifiesto que es un libro de poemas sobre mi joven hija. Sus ojos se agrandan. Abre el libro y lee en silencio. Mi mujer se nos une trayendo el café y el *cke*. Mientras que Sam y yo conversamos, mi mujer se sienta junto a nuestra visitante y percibo algunas notas de la conversación que mantienen:

—No, no he nacido en Nueva York –dice ella–. Estoy aquí desde hace cerca de un mes. Estudio en el Actor's Studio.

—Es maravilloso –responde Hedda impresionada–. Usted ha debido ya actuar en el teatro. ¿En qué obras trabajó usted?

—No, yo no he trabajado nunca en el teatro. Pero he hecho algunas películas.

—¡Ah! ¿Qué nombre tiene usted en el cine?

Con una tímida voz: Marilyn Monroe.

Sam la escucha y se echa a reír: «¿No os lo había dicho?» Así era la muchacha cuyo nombre y películas llenaban cada día más las páginas de los periódicos diarios. Ella había dejado Hollywood después de una controversia a propósito de su contrato. Su película más reciente era *La tentación vive arriba* y había alcanzado un gran éxito. Su reciente divorcio con Joe Di Maggio estaba aún de actualidad y ella estaba allí, aunque parezca extraño, perdida en el anonimato de Brooklyn.

Nuestro primer encuentro no quedó ahí. La invitamos a un sarao cerca de nuestra casa aquella misma tarde. Marilyn se reía de buena gana cuando le decía que nadie la reconocería aviada de esa forma. Aquello no la enojaba en absoluto. De manera que unas horas más tarde nos íbamos al lugar donde íbamos a tener el sarao, algunas casas más lejos. Yo la presenté: «Tengo el gusto de presentaros una amiga, Marilyn Monroe.» Nadie me creyó. Las personas seguían bebiendo y charlando, aceptando aquello que ellos pensaban ser una guasa. Marilyn se distraía tratando de unirse a la conversación general. Durante aquella media hora yo la presenté de nuevo al propietario. «Hombre, claro –dijo él–; encantado de conocer a cualquiera de tus amistades, aunque sea Greta Garbo.»

El hecho es que ella no se parecía a la Marilyn Monroe cuando entró allí. Estaba misteriosa y totalmente irreconocible; como si hubiera encontrado su auténtico y verdadero yo. Agradó a todos. Cada cual se fue sintiendo enseguida atraído por ella. ¿Se debía aquello a su voz?; ¿a su manera de mirar a las personas, medio tímida, medio curiosa?; ¿a sus maneras fogosas?; ¿a su reír rápido y comunicativo?

Papel de carta con membrete del Waldorf Astoria. Sin fecha (comienzos de 1955). Lo recibí unos días más tarde de su primera visita.

> «Querido Norman:
>
> Me resulta un tanto extraño escribir la palabra "Norman", puesto que yo me apellido también Norma, y me da la impresión de que escribo mi propio apellido. Ante todo, gracias por habernos permitido a Sam y a mí hacerles aquella visita tanto a usted como a Hedda, el sábado. Fue muy agradable. Yo estaba encantada de conocer a su mujer, ella me acogió muy bien. De nuevo, muchísimas gracias por su libro de poesía; he pasado toda la mañana en la cama leyéndolo. Me ha impresionado mucho. Pensaba con frecuencia que si yo hubiera tenido un hijo, le hubiera querido varón, pero después de leer "Songes for Patricia" estoy segura que hubiera deseado otro tanto el tener una hija –puede ser que mi primer sentimiento fuese

freudiano, solamente, o algo análogo. A veces he escrito poemas, por lo regular estando deprimida. Algunas personas a las que se los he enseñado (de hecho, dos personas o así) me han dicho que les deprimía. Una de ellas ha llorado; claro que era un antiguo amigo al que conocía desde hacía tiempo.

Espero volverle a ver.

De todas maneras, gracias.

Mis mejores recuerdos para Hedda, Patricia y usted.

MARILYN MONROE.»

Aquella primavera parecía presentarse como un momento dichoso de su vida. Había encontrado nuevos amigos en Nueva York; también un nuevo psiquiatra; comenzó a asistir a los cursos del Actor's Studio y a recibir lecciones particulares de aquel eminente director, Lee Strasberg. Y el acontecimiento más significativo: había vuelto a encontrar a Arthur Miller, al cual ella había sido presentada por casualidad antes en Hollywood.

La llevaba yo a la casa que nosotros alquilamos durante el verano en la orilla norte de Long Island, a dos horas de Nueva York. Fue entonces cuando me di cuenta por primera vez de la amplitud de su fama. En esta ocasión todo el mundo la reconoció. Siendo descapotable el techo del coche, aparecía descaradamente visible, como una boya indicadora del puerto, una sirena de dulce canto, atrayente como un campo magnético. Todo el mundo la saludaba y gritaba desde sus coches cuando nosotros atravesábamos la 59 avenida Street Bridge. «¡Eh, Marilyn!» ¡Buenos días, Marilyn!» «¡Eh, buena suerte!» «¿Es usted Marilyn? ¡Nosotros la queremos mucho!» Ella respondía bebiendo pequeños tragos de champán en unos vasitos de cartón. (La botella fresca estaba en la guantera y otras muchas más apiñadas en el maletero de atrás.) El aspecto que yo adoptaba era feroz para tratar de desanimar a sus admiradores.

«Sonríe –dice ella riendo–; ellos no pretenden hacernos daño.» «Tú quieres decir que no te harán daño a TI –replicaba yo–; el último que te ha admirado parecía quererme linchar.»

El sol brillaba por encima de nuestras cabezas. El coche continuaba su camino a toda velocidad.

Bebió su champán a pequeños tragos en silencio. Después me dijo:

«Todo esto me da miedo. Todo ese público que yo no conozco; son a veces tan emotivos... Quiero decir que si ellos te aman tanto sin conocerte, también te pueden odiar de igual manera.»

Como invitada a un fin de semana en verano, ella parecía formar parte de la familia. Exteriormente aparecía gozosa y solidaria con los demás: ayudaba en la cocina

a preparar los spaghettis y a abrir las almejas y siempre se ofrecía a fregar los cacharros. Estaba especialmente orgullosa de cómo fregaba y pedía que admirasen la limpieza de los vasos, explicando que estaba más dispuesta que nadie a fregar después de tantos hogares por los que pasó en su infancia. Era a la vez un recuerdo y una desaprobación de su infancia abandonada. El champán era también otro signo de su emancipación. El champán y el caviar significaban lo contrario de una niña "abandonada". En cada tapón que saltaba decía: «¡Miradme!, yo no soy ni una niña abandonada ni una huérfana.»

Tenía una vista incontestable para jugar al badminton, pero un día asentó un buen golpe (aunque sin herirle) en la cabeza de su amigo Ettore Rella. Era una mujer sosegada, risueña, tierna. Le gustaba el cuarto de los amigos donde ella dormía; y decía antes de acostarse: «Lo quiero en penumbra, bien aireado.» Se solía dormir tarde y cuando se levantaba, se preparaba ella misma su desayuno, saliendo después a pasear con el gato por el bosque.

******

Sus visitas en el verano no siempre resultaban de descanso. Por donde quiera que iba siempre se fraguaba la posibilidad de un accidente. Pues todo podía suceder cuando ella estaba allí donde quiera que fuese. Una explosión. Con ella se creaba un ambiente... No había necesidad de cerillas: la combustión era espontánea. Nosotros tuvimos ocasión de sufrir algunas de estas serias alarmas. Una de ellas, aún hoy día me causa escalofríos recordarla. (Recordándolas ahora, todas las aventuras de Marilyn tenían su aspecto imprevisible, amenazante, como si ella se estrellase a su pesar con su destino. El destino y ella parecían caminar el uno junto al otro. Pienso que el destino tenía un poco miedo de ella.) Aquello sucedió en la playa, en un lugar desierto. Nosotros formábamos un pequeño grupo bajo una gran sombrilla. Bebíamos champán que cogíamos de la maleta trasera del coche, donde está bien colocado entre hielo. No voy a pretender describir su traje de baño; sólo decir que tengo una foto de entonces y aún la contemplo cuando estoy mal inspirado y necesito estimularme.

Unos enrevesados muchachos, practicando perezosamente la canoa, llegan a distinguirla; se acercan para ver mejor y corren a llevar la noticia. Como un ejército de hormigas, los jóvenes comenzaron a rodearnos; primero formando grandes círculos, después más pequeños, y finalmente cerca de cincuenta adoradores convergieron hasta la sombrilla donde ella estaba apaciblemente sentada. Se levantó para saludarles y acogerles.

—¡Eh, Marilyn! Yo he visto todas tus películas.

—Tú eres mi artista preferida.

—Tú eres formidable.

—Marilyn, déjame abrazarte.

Les estrechó la mano, bromeó con ellos. Llevaron piedras y le pidieron firmarles autógrafos. Los chavales se apiñaban en torno a ella; las chicas chillaban y hubo un instante de locura. Tendían la mano hacia ella gritando salvajemente, la tocaban, la suplicaban, mendigando un favor mientras que ella reía. Los apartaba, pero insensiblemente la iban empujando hacia el agua. Al terminar, el agua era la única salida posible y con gesto medroso se arrojó al agua. Una explosión de gozo y cincuenta cuerpos jóvenes bronceados allá se zambullían para perseguirla. Varios de nosotros la seguimos tratando de apartarles. Continuaron reclamando a Marilyn gritando y rodeándola.

—¡Eh! –me gritó ella con una débil voz–. ¡Sácame de aquí!

Logré darle alcance y grité a los chavales: «Basta, largaos; volved a vuestra casa. Traté de pegarles furiosamente, ciegamente. La tomé por un brazo y comencé a arrastrarla mar adentro. Amenacé al más atrevido que aún nos seguía; llenos de hilaridad contemplaban nuestra progresión laboriosa.

De repente Marilyn se detuvo.

—No puedo nadar más –me dice con una voz suplicante.

—¿Cómo, tú no puedes más?

—Jamás he sido yo una buena nadadora –me dice.

—No podemos volver atrás; esos buitres nos esperan.

—Vuelve tú y déjame morir.

Me imaginaba los grandes titulares de los periódicos: «Una *vedette* de cine se ahoga. Un amigo trata vanamente de salvarla. Posible suicidio.» Ella respiraba difícilmente con la barbilla a ras del agua. «Escucha –le digo–. ¿Sabes hacerte la muerta? Prueba. Respira hondo y déjate llevar a lo largo.» Probó, pero tragó agua y comenzó a toser. Nadé a su alrededor un poco sofocado y traté de ayudarla a extenderse sobre el agua. «¡Señor, qué manera de morir!», suspiró ella agarrándose a mí. Por un instante pensé gritar pidiendo ayuda, pero si aquellos chavales venían en socorro nuestro ciertamente nos ahogábamos.

¿Cómo podríamos ser salvados si no era con un final al estilo de Hollywood? A nuestro lado suenan los ronquidos de una canoa con motor. Aparición de una motora real en la pantalla del océano. El muchacho con los cabellos cortados a cepillo se viene a poner junto a nosotros y para el motor. Nosotros nos agarramos al costado de la nave. Yo me empiné hasta dentro; ahora venía el problema de meter a Marilyn. Era un auténtico peso muerto (y nunca había sido peso pluma, que digamos). Por fin llego a subirla y se deja caer pesadamente sobre cubierta. Yo la miraba mientras yacía agotada, con sus piernas encogidas y sus dedos de los pies rosados luciendo al sol. El joven piloto también la contemplaba con una mirada de ado-

lescente transfigurado, olvidando el timón y sin poder impedir que el navío diese dos vueltas sobre sí mismo. Grité: «Ten cuidado»; ella dijo: «No te pongas nervioso, es un *week–end* maravilloso.»

Esta fue la única vez en que tuve la suerte de salvarle la vida.

Podía aparecer dura y lo podía ser. Conocía el precio de ello –y lo ha pagado–, el vivir el mundo profesional y en una industria dominada por hombres. Pero luchaba por ser ella misma. En la industria del cine las mujeres eran bienes inmobiliarios, paquetes de sexo, incentivos para atraer al público bobalicón. Más de una vez Marilyn mostró su independencia. Cuando ella posó desnuda para las fotos del famoso calendario –lo cual era osadísimo en los comienzos de los años cincuenta– su argumento fue así: 1) que ella debía pagar su alquiler y que aquel trabajo propuesto era honesto; 2) que el cuerpo humano no tenía nada de vergonzoso (un sentimiento que llegaría a ser el grito de guerra del Movimiento de liberación de la Mujer diez años más tarde).

En el culmen de su celebridad se le propuso colaborar en la publicidad que presentaba la venta de unos sostenes desde la televisión. Se negó a ello despreciando tal proposición; sabía muy bien la diferencia entre explotación y necesidad. Pero no tenía ningún escrúpulo en llevar un vestido sin ponerse nada debajo. Un verano en el campo, Hedda y ella fueron a Southampton, en la Saks Fifth Avenue, para hacer unas compras. Marilyn llevaba simplemente un vestido de algodón blanco. Una dependiente la reconoció y, disimulando malamente su nerviosismo, escogió media docena. de vestidos para Marilyn.

En el probador, la vendedora, precipitada, dijo: «Permítame ayudarla»; deslizó la cremallera del vestido de Marilyn, el cual vino a caer en el suelo dejando aparecer a su dueña como Venus al salir de su famoso cascarón. La vendedora, turbada, se puso colorada al instante y murmuró: «¡Oh, Dios!», preguntándose quizá si el reglamento no prohibía probar los vestidos de la Saks Avenue sobre un cuerpo desnudo, aunque fuese sobre persona tan célebre como ésta. Pero Marilyn empezó a probarse los vestidos alegremente. Compró la media docena de vestidos, quizá por haberse dado cuenta de que la vendedora estaba contrariada.

******

Yo pienso que ella no habría estado de acuerdo con sus congéneres sobre la liberación del sexo. Con respecto a lo que se refiere a la igualdad económica con los hombres, desde hacía mucho tiempo que ella ya había hecho sus pruebas. Indudablemente, la búsqueda de su identidad como persona la llevaba mucho más lejos y a niveles mucho más profundos que las promesas de emancipación del Movimiento de Liberación Femenina. Ella era muy consciente de su feminidad, la estimaba y

reconocía su poder sobre los demás. Sus sentimientos hacia ella misma, por muy narcisistas y exhibicionistas que fuesen, eran corroborados por el pequeño grupo y la gran muchedumbre de sus admiradores.

Muchas mujeres se sentían atraídas hacia ella, probablemente porque éstas eran más conscientes que los hombres de su extrema vulnerabilidad y no la consideraban, por tanto, como una amenaza. En la psicología del sexo, Marilyn sabía distinguir perfectamente la diferencia entre el hombre y la mujer. Se acordaba del día en que Khrouchtchev fue el invitado de honor en la cena de Hollywood. Ella estaba sentada en una mesa con los demás invitados (su estudio la había "proscrito" del estrado donde estaban los personajes importantes); cuando Khrouchtchev pasó junto a ella la estrechó la mano. «No dijo nada –reconocía Marilyn con orgullo–; simplemente me miró. Me miró como un hombre mira a una mujer. ¡He ahí como miró!».

Marilyn era una auténtica seductora. No le gustaba ser considerada como un símbolo sexual (o cualquier otra clase de símbolo), pero amaba su papel en cuanto representante del sexo. Se reía y decía que para ella un símbolo era algo perteneciente a la orquesta. Ella era un individuo y mujer. Si los hombres silbaban cuando ella pasaba, aquello marchaba; si se mostraban obscenos, sabía también cómo reaccionar. Comprendía el síndrome carnal del macho y no avergonzaba jamás a un hombre que pretendiese llamar la atención de una mujer.

Le gustaba que los hombres pudiesen desearla; aquello la divertía, la halagaba y la excitaba. Ella tenía necesidad de esa prueba que tanto le gustaba. Aquello contrabalanceaba el continuo temor que en ella existía de no ser aceptada: el traumatismo del niño ilegítimo y sin madre. Entendía el amor como el milagro escondido en toda vida humana. El amor hace de ustedes unos seres equilibrados –si es que uno tiene la suerte de encontrarlo.

Lo buscó por todas partes: en la vida y en los libros. Ella paliaba las lagunas de su educación con un espíritu de curiosidad que la animaba y con un saber universitario. Cuando hablaba de los libros que había leído y que le habían gustado, desbordaba de entusiasmo. Cuando se prendó de amor por Dostoievski y sugirió públicamente que le gustaría hacer el papel de Grouchenka en la versión cinematográfica de *Los hermanos Karamazov*, los medios literarios *snob* estallaron en risas pensando que estaba chiflada. Por su parte, ella pensaba que ellos eran unos presuntuosos y no podían comprender que ella lo dijese en serio. (En otra conferencia de prensa, ella dijo que le gustaría representar una obra en Broadway; un periodista le espetó: «¿Los hermanos Karamazov?» Imperturbable, Marilyn respondió con paciencia: «No he dicho que quiera representar los hermanos, quiero representar Grouchenka; éste es un papel de mujer. ¿Cómo deletrea usted Grouchenka? Pues bien, eso comienza por una 'G'», respondió ella con calma.)

Le gustaba la poesía. Comprendía con el instinto de un poeta que la poesía manaba del corazón de las cosas. Conocía el inquieto mundo interior del poema con sus secretos, sus espectros, sus sorpresas. Amaba lo inesperado de la palabra y de la vista. Le gustaba el aspecto sombrío y misterioso que existe en un poema. En algún sitio del fondo de ella misma presentía una verdad primordial: que la poesía está ligada a la muerte. El gozo y la fascinación son la otra cara de la elegía. El amor y la muerte, opuestos y mezclados, son sus fronteras. Esas eran, precisamente, las de ella.

Una tarde en que habíamos recibido a ciertos amigos, alguien sugirió de repente leer algunos poemas. Se hizo pasar un ejemplar de Whitman y de Yeats. Cada uno abría una página al azar y leía. Cuando le tocó el turno a Marilyn, abrió a Yeats y el poema que encontró no podía estar destinado sino a ella misma. Decía: «No deis jamás todo vuestro corazón» (que todo lo que es bello / No es sino un sueño breve y delicioso / ¡Oh!, no entreguéis jamás enteramente vuestro corazón...)

Ella leyó el título, se detuvo y comenzó a leer. Leyó lentamente descubriendo el poema, dejando que los versos la prendiesen por sorpresa, sometiéndose a ellos, ganando la batalla por su absoluta simplicidad y sinceridad. Cuando al fin se detuvo, hubo un silencio y ella quedó mirando fijamente hacia delante.

Jamás podríais saber cuándo os telefonearía, sí en mitad de la noche, por ejemplo, sin decir una palabra y con una voz como sin fuerzas para hablar, imposible de camuflar: «Buenos días, ¡soy yo! ¿Qué hacéis?» Y si respondías: «Escucha, Marilyn: son las dos de la madrugada, todo el mundo duerme», ella se disculpaba: «Perdóname, yo pensaba que una podía airearse un poco. Bueno, otra vez será; buenas noches a todos», y colgaba. O bien telefoneaba a las tres de la madrugada desde California (que es el mediodía) despertando la casa con un gozoso: «¡Feliz aniversario!» Si refunfuñabas diciendo que no eran horas de llamar, ella respondía que estaba desolada. Teníais que vivir a su ritmo, ella no había resuelto el problema del tiempo. Su tiempo era un tiempo artificial, psíquico, el tiempo Marilyn. Puede ser, quizá, el tiempo Einstein (éste era uno de sus ídolos). En cierto sentido, estas llamadas le daban ánimo y la ponían al tanto del tiempo... Llenaban su tiempo ante la pesadilla de la soledad.

En aquellos primeros momentos de su estancia en Nueva York, cuando se encontraba entre dos de sus matrimonios y en los albores de una nueva carrera, mi mujer y yo la acompañábamos a veces al teatro o al concierto. Una vez fui yo solo con ella a un concierto (yo era alguien con quien se podía contar: no se me podía reconocer, ni era un acompañante del que pudiesen alcahuetear). Eso parecía ser estupendo para acompañar a tal mujer, pero era al mismo tiempo un duro trabajo.

Estuvimos otra tarde en Carnegie Hall. Ella con su arrebatador vestido y yo con mi traje de funcionario, esperábamos la entrada del gran pianista ruso Emil Gilels.

«Cálmate –me susurró ella con su famosa risita–, nadie sabe quién eres.» Exactamente; pero mientras que todo el mundo la asaltaba con los ojos, yo también era observado. El deseo de evasión y de hacerme reconocer al mismo tiempo me asaltó con frecuencia. Ella se inclinó hacia mí: «No te pongas nervioso; tú salvas la situación estupendamente.»

Yo no sé si Gilels percibió la influencia de la presencia de ella entre bastidores, el caso es que tocó como un hombre inspirado. En el entreacto, un empleado del Carnegie Hall nos comunicó que la señora Gilels estaba en un palco, al otro lado de la sala, y desearía ser presentada a Marilyn. Marilyn cogió mí mano, pues tenía miedo de que me escapase, y ante la mirada de medio Carnegie Hall atravesamos la sala para llegar al palco donde la señora Gilels charlaba con un hombre bajito de intensa mirada. Era Gilels. Marilyn me presentó: «Mi amigo el poeta»; y yo hice lo que pude por parecer poético. Elle dijo: «Usted tiene que venir a Rusia. Todo el mundo desearía verla.» Ella respondió: «Sería un placer y yo lo realizaré un día. En estos días estoy leyendo a Dostoievski.» Luego se dirigió a la señora Gilels, que no parecía saber más de una docena de palabras inglesas. «Su marido es un gran hombre. ¡Cómo debe usted estar orgullosa de él!» Madame Gilels sonrió con dulzura. Aquel fue un gran momento en las relaciones internacionales.

En la calle la gente se apiñaba en torno a nosotros. «No me dejes», murmura; pero nos han separado. Afortunadamente alguien la conduce a un taxi que la espera. ¿Me voy o la sigo? El tumulto continúa. Me llama. Yo me abro camino hasta el taxi.

Sus sentimientos respecto a las muchedumbres fueron ambivalentes. Las muchedumbres multiplicadas llegaron a ser audiencias de millones, de decenas de millones; en cierto sentido, esto era su vida. Pero los individuos que componen estas multitudes alcanzan, a veces, el estado salvaje. Son imprevisibles. Pueden llegar a la violencia. Ellos la persiguen, la esperan bajo los porches, gritan tras ella, saltan detrás siguiéndola en los taxis, montan guardia bajo su ventana. La envían cartas, imploran, suplican, amenazan: éstos son perseguidores locos o embrujados. Le piden autógrafos, dinero, fotos, trozos de su vestido. Algunos le proponen el matrimonio, otros le piden citas amorosas. Encuentran su número de teléfono y la llaman para decirle obscenidades.

En el teatro o en los conciertos, la gente se apiña en torno a ella: le abren camino y se cierran a su paso; una marea de hombres y mujeres vivientes que husmean a la mujer que más tarde crucificarán. Ella es un talismán mágico. Ellos la desean invariablemente contradictoriamente, mujer–madre–amante, el lazo misterioso entre el sexo y la muerte. Pues tan cierto como que la adoran, lo mismo la podrían también destruir.

Ella mantiene un juego con la muchedumbre, un juego mordaz, el juego del escondite. Soportaba el rito del disfraz: gafas, un vestido nada cuidado, una gran

capa, nada de maquillaje o tanto como una máscara, tacones bajos, extraño sombrero... Quería a la vez disfrazarse y ser reconocida. Alquilaba un lujosísimo automóvil y si aquello no bastaba para llamar la atención, bajaba las cortinillas. ¿Lanzaba Marilyn un desafío a las masas? ¿Les pedía atravesar de parte a parte su disfraz para llegar a reconocer su auténtica personalidad? El escalofrío de lo desconocido que dice: «¡Yo sé quién eres!» Era un juego donde ella misma se daba jaque. A los dos pasos recorridos, se manifestaba.

******

Yo le había hablado de la sala de Rodin en el Metropolitan Museum of Art. Sabía que le había de gustar y durante meses estuvo prometiendo ir. Pero estaba ocupada en tomar decisiones que modificasen su carrera y su vida personal. Un día suena el teléfono: «Soy yo –dice con su voz precipitada–; estoy dispuesta si tú quieres.» Una frase típicamente Monroe: sin idea del tiempo o la dirección. Yo le preguntaba: «¿Dispuesta para qué? ¿Para ir dónde? O ¿con quién?» «A ver Rodin. Tú me lo prometiste, ¿no te acuerdas? Tengo esta tarde libre.» Llevó uno de sus "disfraces": gafas negras, un sombrero demente, sin maquillar y un abrigo en el que flotaba y que cubría sus formas. Pero la sala Rodin estaba relativamente vacía. Vagamos los dos a través de un mundo de mármol viviente.

Dos esculturas la fascinaron: "Pygmalion" y "La mano de Dios". "La mano de Dios", en un mármol deslumbrante, representa una enorme mano con la palma vuelta y en la que un hombre y una mujer están enlazados por un abrazo lírico y apasionado. Ellos están unidos y separados a la vez. La cabellera de la mujer parece fluir de la piedra. Marilyn hizo varias veces la ronda de aquel pequeño milagro blanco, con sus grandes ojos abiertos y quitadas las gafas.

Una mañana me llama un amigo: «¿Has leído el periódico? Apareces entre el chismorreo de Walter Winchell. Desde ahora tu cotización desciende.» Fui a buscar el "Daily Mirror".

Allí estaba, como titular de la columna de chismorreo: "Marilyn Monroe susurra poemas con Norman Rosten".

¡Ay! ¿Qué es lo que yo debía hacer? ¿Reír o gemir? Mi mujer se echó a reír: «Yo prefiero la palabra arrullar –dice–; me gusta ciertamente más que cortejar».

Marilyn telefoneó muy enojada:

¿Has visto lo que ha escrito Winchell?

Me lo he aprendido de memoria.

Mira, no sé cómo puede haber sucedido. Yo espero que todo eso no te moleste demasiado. ¡Dios mío! ¡Qué hombre tan imbécil!

Una pausa.

—¿Hedda no está furiosa contra mí?

—No

—¿Menos mal. –Dejó escapar un breve suspiro.

—¡Jesús!, es exactamente así como yo pierdo mis amigos, de ordinario. Estoy ciertamente desolada.

—Escucha, Marilyn: todo eso me tiene sin cuidado, con tal de que a ti no te preocupe. Si el gran Winchell dice que nosotros nos arrullamos, es que debe estar al corriente. ¿De acuerdo?

—¡De acuerdo! –Y se echó a reír histéricamente–. Es un disecado de paja.

—¿Amigos siempre?

Ella suspiró.

—Pásame a Hedda.

Yo sabía que las dos se iban a reír bien.

Ya constituía una de las personas preferidas por los columnistas Winchell, Earl Wilson, Maurice Zolotov y otros. Su espíritu y (o bien) su ingenuidad les daban lugar a buenos artículos. «¿Qué se pone usted para dormir?», le preguntaba un reportero al extremo del hilo telefónico. Respuesta: «La radio.» Y así otros ejemplos sacados de una interviú hecha por Earl Wilson en 1955:

PREGUNTA. *¿Es cierto que usted no se pone nada más que Chanel número cinco para dormir?*

RESPUESTA. Me gusta cambiar. Otras veces me pongo Arpege.

P. *¿Tienes usted algún interés por alguien de manera amorosa?*

R. No, ningún interés serio..., pero yo siempre soy interesada. (No se trataba de necedad o de ingenuidad; por lo general, una expresión seria en su réplica demolía todo el aspecto de cliché dado a la pregunta. Cuando Miller trabajaba para el cine, se le preguntó qué era lo que la atraía hacia aquel hombre. «Todo –contestó–. ¿No lo ha visto usted?».)

******

—¿Queréis venir a cenar Hedda y tú? Voy a probar una nueva receta.

Cocinaba ella misma con frecuencia. Mi mujer y yo íbamos muchas veces a su casa y degustábamos concienzudamente sus platos. Preparados principalmente según el libro de cocina: los guisados, las tortillas, la carne. Ensaladas compuestas de extraños ingredientes. Lechuga, a veces sólo con aceite sin vinagre, aunque una vez puedo jurar que era al contrario: vinagre puro con hojas de lechuga. O bien, a veces, salsa de carne en lugar de carne en su salsa. Sin embargo, para los postres estaba especialmente dotada; y sus combinaciones de coloridos (guisantes y zana-

horias), que aunque no fuesen sorprendentes eran muy logrados. Recuerdo que una vez en Manhattan me sedujo para hacerme su conejillo de indias. Los poetas siempre tienen hambre y no me molestaba nada ser su conejo de indias.

«Tú eres un verdadero amigo», me dice, mientras pone pimienta, sal y hierbas olorosas, y qué sé yo qué más, en el plato que preparaba.

—¿Qué sabor tiene?

—¡Humm!...

—¿Demasiado fuerte?

—En fin, ya que lo dices...

—¡Oh, Señor! Déjame que lo repare.

Y sostuvo por encima de la escudilla humeante una especie de atronadora máquina. «Yo lo enfrío», dice ella.

—Pero ¿qué es eso?

—Un secador de pelo portátil.

En mi aniversario (el 1 de enero), a veces me daba la sorpresa enviándome unas letras:

> *Querido Norman: Feliz aniversario, que disfrutes de buena salud y que seas dichoso, dichoso. Te debo también una carta y unos versos.*
>
> *Me siento muy feliz de que hayas nacido un día y de que vivamos en la misma época.*
>
> *Noodle, Sam*
>
> *Max, Clump*
>
> *Sugar Finny, Pussy*
>
> *Y todos los demás.*
>
> *Saludos*

Tenía una magnífica gata dorada que había quedado preñada sin duda en una de sus estancias en el inmueble de gran confort (¿romance de pasillos?). Marilyn se interesó por ella con vivo interés, velando por su embarazo, alimentándola con mimos, etc.; era capaz de interrumpir una reunión de trabajo, o si salía por la tarde, de telefonear a su criada y saber si la gata iba bien. Contaba los días que faltaban, tomaba nota y se puso nerviosa cuando llegó el acontecimiento. Había preparado una caja con un suave cojín. No hubo gata en la historia de los felinos que estuviese tan mimada en el momento de parir. Marilyn telefoneaba a los boletines de noticias parteras: va bien pero no come, parece que tiene dificultad para respirar, ahora parece que está un poco apática, loca. Preguntándose siempre cómo habría podido la gata quedar preñada, se respondía que había sido injusto. Los animales son muy indefensos desde el punto de vista sexual, decía. También me preguntaba qué pen-

saba yo. Yo pensaba que si los pequeños gatitos no nacían pronto, pediría que me cambiasen mi número de teléfono en la guía de teléfonos. Llegó el día J, el día de la libertad. Bien entrada la media noche sonó el teléfono y su voz casi desmayada: «¡Los gatitos! ¡Que llegan los gatitos! ¡Coge un taxi corriendo!» Sépase que yo afronté esta escena con una calma muy masculina. «Ponle mi nombre a uno de ellos», le dije; después colgué el auricular suavemente y me volví a dormir.

******

El circo de la política alcanzó las relaciones de Arthur Miller y Marilyn Monroe. Era la época de la caza de brujas, en los años cincuenta, cuando el senador Joseph MacCarthy y el representante de la Comisión de Seguridad del Senado, Francis J. Walter (igualmente encargado para las actividades antiamericanas) acechaban en busca de víctimas. Era la época de los grandes titulares en los periódicos a este propósito. Fue este un período de infamia nacional. Los gigantes fueron vencidos por la retórica de los pigmeos. Las más dignas personalidades se hundían o se ponían a trepar. Pasar por un comunista o simpatizante (compañeros de viaje, como decían) equivalía a la traición. Era una bufonada, pero las víctimas eran reales en todo el país.

Arthur Miller fue acusado de mantener relaciones con el partido comunista. Nada se pudo probar. No existían pruebas. Pero la acusación era suficiente. Los medios de comunicac ión lo mantienen y se pronuncia la inculpación. Pero el amor esperaba entre bastidores. Desde hacía varios meses los periodistas se habían hecho eco de rumores que corrían diciendo que Miller y Monroe vivían un romántico amor; más aún, la palabra matrimonio comenzaba a hacer su aparición. Los interesados lo negaban, claro; sin embargo, el fuego latía bajo las cenizas. Norteamérica se estremecía ante la idea del Cerebro opuesto al Cuerpo; el interés sexual de la nación afloró.

Miller fue llamado a declarar ante el Comité (Walter) por supuestas actividades antiamericanas sin tener en cuenta para nada el posible pánico que cundiese entre las personas encargadas del estudio cinematográfico (él estaba aún comprometido con la Fox para varias películas). Marilyn fue a su encuentro, visitándole en Washington para aportarle su apoyo moral. Ella apareció con él en público; después se volvió a Hollywood, justamente antes de que se presentase en el Comité.

Ante el Comité, manifestando libremente sus ideas políticas (negando absolutamente ser miembro del partido comunista), rehuyó, por razones de conciencia, dar el nombre de ningún escritor asociado a los "grupos de escritores comunistas".

El Representante Walter declaró: «En consecuencia, yo no veo la posibilidad de poder librarle de una citación ante los tribunales, puesto que se niega usted a ayudarnos de manera tan manifiesta.»

En aquello, que parecía tomar visos de una sesión histórica, se preguntó a Miller por qué había solicitado su pasaporte y pedido un visado para ir a Inglaterra en el verano de 1956.

«¿Cuál es el fin de este viaje a Inglaterra?», le preguntó el Comité. «Mi objetivo es doble –respondió Miller–. Quiero asistir a la representación de mi obra y quiero estar junto a la mujer que será entonces mi esposa.» Aquello produjo el efecto de una bomba. El Comité quedó consternado. La imagen del peligroso escritor se había transformado en la de un enamorado.

La misma Marilyn quedó sorprendida. Nos llamó, y hablaba con una voz un tanto excitada e histérica: «¿Lo sabéis? Lo ha dicho ante el mundo entero: que se iba a casar con Marilyn Monroe, ¡conmigo! Jamás me lo preguntó en realidad, ¿comprendéis? Sí, hablamos; pero fue tan vago aquello... –Su relató se aceleró–: Quiero decir, el preguntarme si quería casarme con él, así llanamente, con él... Tenéis que venir a verme en seguida los dos. Tengo necesidad de un apoyo moral... Quiero decir, de una ayuda. Estoy encerrada en mi piso, pero los periodistas están por todas partes tratando de penetrar en mi casa. Hay cuatro en el centro, otros en los pasillos del inmueble. He mandado aviso a los botones del ascensor de dejaros pasar. Ellos os conocen. Tiene que haber una conferencia de prensa a las siete y media. Me imagino que seré invitada a hacer unas declaraciones.» «Son casi las nueve ahora –gemí sólo en pensar en el acoso de los periodistas–. ¿Dónde está Arthur?»

«No estará de vuelta de Washington hasta muy entrada la tarde. Daos prisa, por favor. Tengo necesidad de todos mis amigos.»

Cuando llegamos junto a su casa tuvimos gran dificultad para lograr franquear la barrera de muchedumbre. En el vestíbulo, la sala de la conferencia presentaba un lleno total. Marilyn estaba acorralada, apenas visible. La escuchamos responder a una pregunta: «Nunca ocurrió el que me solicitase casarme con él. Ha sido algo simultáneo. ¡Un sentimiento recíproco que nos embargó a los dos!»

Pasando el tiempo, los nubarrones se despejaron bajo el Capitolio. El Comité y las personas más inteligentes comprendieron que no podían entablar un proceso al amor. Si Miller iba a casarse con Marilyn Monroe, después de todo él no podía ser tan malo. Un comunista no podía cortejar y ganarse a la mimada de América. Y si aquello se realizaba, ella le transformaría, sin lugar a dudas. El amor contra el mal del totalitarismo–escenario perfecto. En efecto, el amor había conquistado todo, como en las películas. Marilyn apareció trivial en adelante. Walter, miembro del Congreso, pretendiendo su reelección, quiso añadir un golpe de efecto: pidió a Marilyn, Miss Monroe, ser fotografiada con él. La petición fue rechazada.

El matrimonio de Marilyn Monroe y Arthur Miller tuvo lugar en la intimidad y fue a primeros de julio en la casa de campo de Kay Brown, editor y amigo de Miller. De él se habló como el matrimonio del siglo y duró cinco años.

¿Qué fue lo que les atrajo el uno al otro? ¿Por qué el Cerebro quiso casarse con el Cuerpo? ¿Qué pretendía la rubia sexy del escritor con aire de asceta? ¿Qué? ¿Por qué? ¿Cómo? Las respuestas se dieron o adivinaron en el mundo entero, en las cabañas y en los mercados. Respuestas basadas en chismes, habladurías y en teorías psicoanalistas. Evidentemente que nosotros no lo sabremos nunca; las fuerzas que unen los seres son misteriosas, y las gentes, que también son símbolos, añaden nuevas fuerzas sociales y sicológicas que hacen más oscuro un simple análisis.

Una cosa aparece clara: Miller estaba total y seriamente enamorado, con el ardor de un hombre liberado. Su primer matrimonio había acabado mal; ahora le había llegado la suerte por segunda vez. Y ella le arrebató en un torbellino de nuevas emociones. Era algo maravilloso el contemplarle: estaba dichoso y lleno de esperanza en el futuro. Incluso comenzó a escribir poesía (de tal manera los dioses vuelven locos incluso a los laureados con el premio Pulitzer).

De igual suerte, Marilyn refloreció con el nuevo amor. Estaba más bella que nunca; podríamos decir: más irreal, como si esta victoria, tanto tiempo impedida, la hubiese transformado y la hiciese más etérea, más punzante.

El día de la boda fue soleado y sereno. La jornada, pletórica de vida: los invitados sentados en una gran mesa, detrás de la casa, disfrutaban de la bebida; los recién casados iban abrazando a un amigo y a otro; todos les brindaban sus mejores deseos. La casada estaba bella y nerviosa a la vez. Realmente extasiada, de ella se desprendía como una luz parecida a la del mármol de Rodin. Era la mujer en la mano de Dios. Era la realización de un sueño y que llevaba en sí los riesgos de todo sueño.

Debí haber sido acompañante de honor en aquella boda, pero un pariente de ellos me desplazó en el último momento y heredó mi papel.

Le decía yo a Marilyn: —¿Cómo te casas tú con este tipo?

Usa gafas y sus dientes son postizos.

—¡Oh, es muy guapo! –murmuró ella dulcemente.

—Yo siempre pensé que un día te escaparías conmigo.

Ella se echó a reír.

—Conozco los hombres como tú. Tú no abandonarías nunca a tu mujer.

Nos abrazamos.

Miller llegó y dijo: —¡Eh, parad ya!

Aún otro –le dije yo.

—¡Uno sólo nada más!

—Yo preparo los macarrones como los hace tu madre –le dice ella abrazándose a él.

—Deja a mi madre tranquila.

Debía estar fatigada como lo estábamos todos.

La ceremonia fue dirigida por el rabino Robert Goldberg y se desarrolló con

calma. Unas semanas antes de la boda, Goldberg había iniciado a la futura esposa en los ritos judaicos con vistas a su conversión. Ella se había entregado con una sincera emoción. Los que se habían mofado de su deseo de abrazar la religión judaica tuvieron que callarse. El mismo Miller no procedía de una familia ortodoxa religiosamente y no practicaba, lo cual no impidió en nada tampoco su entusiasmo. El deseo de la muchacha adoptada de entrar en el seno de una gran familia –y de pertenecer a ella– pareció un motivo suficiente. Sin embargo, nada impedía que pensásemos irreal su vocación. ¿No era acaso aquello un nuevo juego? ¿Un juguete síquico? Pues, en efecto, ella no tenía razón ninguna para convertirse. Aquello no me parecía tener ningún sentido. Pero lo que parecía poderse pensar de ella, en realidad era muy diferente en su interior.

Marilyn había repetido su papel y estaba dispuesta. Siguiendo el viejo rito judío, se levantó su velo y bebió en una copa un trago de vino. Pronunció su «sí» con voz clara y temblorosa. Intercambiaron los anillos. Su marido la abrazó y después recibió docenas de besos de unos veinte amigos, parientes y reporteros (muy pocos éstos). Una jornada delirante y asombrosa. El cuento de hadas se había vuelto realidad. El Príncipe había llegado y la Princesa había sido salvada.

******

Los recién casados llegaron aquella misma semana a Londres, donde Marilyn debía en seguida comenzar su película con Laurence Olivier: *El príncipe y la corista*. La acogida tributada en el aeropuerto fue tumultuosa y sorprendió incluso a los ingleses. Marilyn jamás había aparecido tan dichosa. Su residencia, situada en Englefield Green (a una hora de Londres y a una hora en coche desde los estudios cinematográficos donde Marilyn debía comenzar a rodar la película), era una de las más modestas entre las mansiones magníficas de Inglaterra. Una docena de habitaciones, seis o siete criados, varias áreas de encantador césped inglés. Las rosas del jardín, inimitables. Todo el fondo trasero protegido con una verja de hierro y en ella una puerta abierta al gran parque de Windsor, propiedad privada de Su Majestad la Reina.

Ellos tenían el privilegio de poderse pasear en bicicleta por los viejos caminos del Parque Real. Los enormes árboles que dan sombra delante de la casa sirvieron de refugio a los fotógrafos que enfocaban sus objetivos hacia la ventana de la habitación principal esperando sorprender a los recién casados. Fue un placer saber que varios de ellos se cayeron de aquellos mismos árboles. En Inglaterra, Marilyn y Arthur Miller tuvieron, si es que esto es posible, aún más éxito que en su país.

Marilyn se levantaba a las cinco todos los días. Era la primera en levantarse, cuando todo el mundo dormía aún profundamente; se preparaba su café sin despertar a

la criada. Su conductor la llevaba a los estudios Pinewood acompañada de su custodio. Allí se tomaba el desayuno y comenzaban los preparativos para el rodaje del día. Dos horas enteras para maquillarse, preparar los vestidos y la elaboración de su peinado. Marilyn, entusiasmada, estaba dispuesta a hacer todo cuanto pudiese por sacarlo perfecto.

Pero el tándem Monroe-Olivier fue menos deslumbrante de lo que se había previsto: el gran actor clásico y la actriz de Hollywood; ella llegada de Sunset Boulevard y él del Olympo, reunidos por el dios de los "Genéricos" (o el Angel de la Economía). Aquello fueron relaciones de amor-odio desde el comienzo. No podía suceder cosa peor a dos de las más amables personalidades del *show-business*. Ella le respetaba, pero sospechaba que él no hacía otro tanto con ella.

El primer contacto, que resulta tan importante, fue malo. Tuvo lugar el primer día en el estudio, cuando el equipo estaba reunido alrededor del director de escena Olivier. Antes de comenzar a rodar. Sentados en torno a una mesa, se encontraban Marilyn y un grupo de actores de los más brillantes de la escena y la pantalla. Entre ellos, Sybil Thorndike y Anton Walbrood.

Olivier acogió la compañía con solemnidad y manifestó su placer de trabajar con tan antiguos amigos. Todos se conocían y comprendían los problemas que se habrían de presentar. Todos esperaban con placer e impaciencia el trabajo que les tocaría. Fue entonces cuando presentó a Marilyn. Le hizo notar cómo sería para ella una nueva experiencia y que quizá tendría que emplear algún tiempo hasta que se acostumbrase a ellos. Fue cortés y delicado en apariencia, pero su ligera sonrisa, su cambio de tono, le parecieron signos de condescendencia a Marilyn. Había hablado a los otros (con los que frecuentemente trabajaba) como un profesional a otros profesionales. A ella, en cambio, como si le explicase las cosas más elementales. Fue quizá solamente un matiz, pero a ella le pareció como si le hablase desde lo alto, considerándola una más de las rubias de Hollywood. La suerte había sido echada. Desde aquel momento ella se mantuvo en guardia: suspicaz, desagradable, con arrebatos de cólera.

Los primeros días de rodaje, Olivier fue bastante poco diplomático, al decir que los dientes de Marilyn parecían un tanto amarillos y sugirió que se le emblanquecieran con bicarbonato y limón. La reacción de Marilyn fue de furor. Nadie jamás hasta este momento se había quejado de sus dientes perfectos. La presencia de Arthur Miller no ayudaba tampoco a arreglar las cosas. Más aún, las enseñanzas de Paula Strasberg eran opuestas a los métodos y disciplinas de una compañía inglesa. Laurence Olivier se volvió impaciente, nervioso y se sentía martirizado.

Sencillamente, no sabía cómo comportarse con ella. Y Marilyn no podía perdonarle. Una vez que emitía un juicio sobre alguien, era intransigente (éste fue uno de sus rasgos menos simpáticos). Iba más lejos aún: pedía a sus amigos que fuesen lea-

les con ella y compartiesen su punto de vista: «Si usted es mi amigo, usted no puede amar a quien yo no amo»: éste era su *leitmotiv*. Tan mal iban las cosas, que se necesitó la presencia del psiquiatra neoyorquino de Marilyn. Vino varias veces hasta Inglaterra para ayudar a Marilyn a atravesar este difícil período. A pesar del caos, Sybil Torndike descubrió más tarde que Marilyn era una auténtica revelación en la pantalla, aunque ella no pareció que hiciese nada durante el rodaje. Dame Sybil fue una de las pocas personas que comprendieron y apreciaron a esta joven americana.

Laurence Olivier trató de reconciliarse con ella después de aquel desafortunado comienzo; pero era ya demasiado tarde. Marilyn no tenía ya confianza en él y las dificultades continuaron agravándose. Aparte del rodaje, un conflicto surgió entre el productor Milton Green, Miller y los Strasberg, cada uno combatiendo para tener la influencia y el control sobre la futura carrera de Marilyn. Persuadidos cada uno de que él era quien podía ofrecerle más y protegerla mejor. Miller sufría crisis diariamente: reprimidos antagonismos, eternas indecisiones y, por encima de todo eso, tenía que proporcionar diariamente a Marilyn una ayuda casi constante. Para él resultaba un difícil papel, casi imposible. Cuando volvieron a Estados Unidos hacia finales de año (1956) se constataba que Marilyn había cambiado. La armonía entre ellos no era la de antes. Algo nuevo y misterioso había acontecido y los más íntimos amigos sabían de qué se trataba.

La luna de miel había terminado; el verdadero viaje había comenzado con tempestades y desgarrones punzantes en perspectiva. Pero Norteamérica tenía necesidad de ensueños. Precisamente seis meses después del matrimonio, un cronista escribía: «Yo no les auguro seis meses; ni seis años; yo les auguro un matrimonio para siempre.»

******

Verano de 1957. Amagansett, Long Island. Entramos unos cuantos kilómetros por la carretera donde Marilyn Monroe adora el pasear en bicicleta después de comer. A veces Miller la acompaña, pero la mayor parte del tiempo lo hace sola. Nos sentamos y empezamos a conversar; ella juega con nuestra hija y con el gato. Parece estar de buen humor; ya nos vamos acostumbrando a estos cambios de humor. Cuando tiene la moral alta, una dulce música la rodea; cuando está triste, se cierra en ella misma.

Los Miller no son muy sociables; sin embargo, la gente continúa inmiscuyéndose en sus cosas continuamente. Periodistas norteamericanos o extranjeros indagan en su vida privada. Miller debe soportar momentos duros en su trabajo. Y aún me acuerdo del día en que un helicóptero aterrizó en su finca junto a la casa y se llevó rápidamente a Marilyn..., ¿adónde? Un acontecimiento cinematográfico, un traba-

jo de publicidad, una fiesta de caridad, poco importa; se reclamó su presencia y ella aceptó.

Una tarde dimos una recepción en nuestra casa. Tras la cena comenzó el baile y el ambiente se animó. De repente, Marilyn dejó el salón sin decir una palabra. La seguí unos instantes después y la descubrí llorando dulcemente bajo el porche.

—¿Qué pasa? –le pregunto, sentándome junto a ella. Enjugó sus ojos con rapidez.

—No sé. Tengo esa tristeza; puede ser que sea el tiempo de ella.

Estaba manifiestamente evasiva.

—¿Por qué no vuelves a bailar?

—Quizá un poco más tarde.

—No quiero que te quedes aquí llorando.

¿Qué otra cosa podía yo decirle? Aspiró fuerte, se arregló su cabello:

—¿Di que he salido sólo un momento para maquillarme o algo así. ¿De acuerdo? Arthur estará inquieto.

—¿De acuerdo. –Y entramos los dos.

Algunas semanas más tarde la llevaron con urgencia a un hospital de Nueva York, pues había sufrido un aborto. Fuimos a verla. La encontramos reposando con calma, pero su alegría no engañaba a nadie.

Cualquiera que fuese la causa de su incapacidad para tener un hijo, le reportó una cruel decepción en su vida. La diosa del amor, la mujer por excelencia, era incapaz de tener un hijo; aquello fue una puñalada para su ego. Algo no marchaba bien en el interior de ella; había un defecto, algo malo. Y no eran los tranquilizantes los que podían calmar ese sentimiento de fracaso. A pesar de todo se moría en deseos por llegar a ser madre; lo hubiera preferido, aunque aquello hubiese supuesto el tener que dejar el cine por un tiempo. Quería desesperadamente satisfacer este anhelo.

Marilyn había conservado en ella tanto de su niñez, que aquello la hacía tremendamente consciente de la necesidad de un hijo. Ella sabía cuándo los niños se sentían dichosos o tristes; su propia infancia se lo había enseñado. Era generosa con ellos, concretamente con nuestra Patricia. Siempre le ofrecía pequeños regalos. El más bonito fue un perrito llamado "Cyndy". Marilyn lo había encontrado en el campo, muerto de hambre y casi sin poder andar. Ella lo cuidó con la ayuda de un veterinario de la localidad y se lo regaló a Pat en su cumpleaños.

También sabía jugar con los niños. En una de nuestras visitas Pat dio con su estuche de maquillaje en su cuarto. Marilyn le preguntó: «¿Quieres que te transforme en una niña de dieciséis años?» He ahí el sueño que suelen tener todas las niñas de diez o doce años: que se les proponga tal cosa. Cogió a mi niña y la puso delante del inmenso espejo iluminado y comenzó la transformación. Rosa para las mejillas, carmín para los labios, sombras para las cejas y los párpados; toda la gama de trucos que existen para embellecerse. Luego le arregló el pelo de tal manera que le for-

mó un tupé formidable. Conocía bien lo que hacía seductora a una joven a cualquier edad. Pat se quedó inmóvil, como clavada a la silla. Por fin, satisfecha de su obra, Marilyn se echó atrás: «Ahora vete al salón y muéstrate a los demás.»

En Nueva York, Marilyn visitaba a las gentes del teatro, los escritores, actores, directores; le gustaba sumergirse en el trabajo y el estudio. Quería llegar a ser algo más que una estrella o una celebridad. Tenía el deseo de desarrollar todos sus dones artísticos y ganarse así el respeto de sus iguales. Le gustaban mucho los cursos del Actor's Studio, bajo la dirección de Lee Strasberg. El teatro era entonces el lugar luminoso para las personas ambiciosas y con talento. Si se llegaba a triunfar en el teatro, era como alcanzar una cumbre artística a la cual no podían aspirar las gentes del cine (curioso mito éste, mantenido por aquellos que eran capaces de olvidar el aspecto comercial y vulgar del mundo del espectáculo, cobijándose en una tradición puritana y trasnochada). A Marilyn le gustaba hablar de estudios, sobre todo si hacía referencia a lo que ella estudiaba. Era muy sincera con respecto a los sentimientos de los autores y respetuosa con ellos. Sus pensamientos le venían de manera retroactiva después de pasadas las clases. A veces tenía puntos de vista personales. Yo recuerdo la vivacidad de sus proposiciones: «No debo ocultar lo que sucede interiormente en mi persona cuando estoy representando un papel. Lo que se requiere es que la actriz no se inquiete, sino que el personaje que ella representa se inquiete.» Así dijo ella una tarde, hablando de una escena que habían repetido en clase. «Se tiene que llegar a tener confianza en los impulsos contradictorios: se quiere hacer una cosa y se hace otra. Así se aprende. Pero fundamentalmente uno encuentra su camino sirviéndose de su propia experiencia y mirando en torno suyo.»

Estas nuevas ideas la excitaban. En sus películas había trabajado más o menos siguiendo su instinto, pero ahora trataba de aprender una teoría. Quizá deba decirse que lo que ella hacía era tantear... «Como, por ejemplo, en esta escena: ¿cómo se acuesta esta joven, qué piensa ella? Usted piensa quizá en alguien para quien tiene sentimientos similares. Otra cosa diferente es dejarse llevar. El placer del movimiento físico es muy importante. Si es que hay un problema, usted se pregunta: ¿De qué tengo yo miedo? Quizá mi libido...»

Ella reflexiona un momento y después se echa a reír.

«Lee os hace reflexionar, él une vuestro trabajo a vuestra vida. De esta manera uno puede servirse de su vida personal en la escena. El otro día discutíamos cómo abordar una escena. Lee contestó que es algo semejante a quien intenta abrir una botella. Se ensayan diferentes maneras. Si usted no llega a abrirla, quizá debe usted ensayar con otra botella; puede ser que con otras muchas botellas más.»

Su voz se corta, reflexiona en esta idea y después de un momento continúa:

«Debo comenzar a afrontar mis problemas en mi vida y en mi trabajo... La cuestión está en saber cómo o por qué puedo yo barajar aquello de que no estoy segura

porque nadie ha tenido experiencia de ello antes que yo; o no ha sabido qué significaba el más pequeño detalle; un tormento, aun sin hablar de lo que sucede día tras día...»

Sí, la muchacha ignorante e ingenua va a la escuela. Se empapa de ideas su cabeza. Su deseo de aprender es intenso. Los socarrones (de ahora y siempre) están aún ahí; jamás llegan a creer que el Cuerpo pueda llegar a tener un Espíritu. Ella aprende sin preocuparse de la violencia que supone servir al arte.

Cuando ella y Miller se iban al campo en verano, yo utilizaba su piso si venía a la ciudad y Marilyn me dejaba a veces unas palabras escritas cariñosamente:

«Hay una tarta de fresas hecha en casa en la nevera. También hay leche; no dudes en servirte.

Tampoco dudes en ir y venir cuando quieras y quedarte el tiempo que necesites: una, dos semanas, etc. Tú no nos molestas nada. Estamos dichosos de tenerte a bordo, incluso si nos vamos a pique. Cuanto más loca se está, más se ríe.

Te dejo con este poema (de una infancia que no se parece a otra infancia).

Ya ves,
Buenas noches
Duerme bien
Que tengas un dulce descanso
Allí donde reposes tu cabeza Yo espero que encuentres tu nariz.
MARILYN

O bien me enviaba una pequeña nota:

«Claude (ella me llamaba así porque decía que me parecía a Claude Rains). Si te viene bien coge el coche cuando vayas al campo; está enmoheciéndose en el garaje...

También mis tobillos van mejor y por lo que toca a mis rodillas –pues nada falla en ellas–, van mu y bien siempre. Hedda, llámame cuando estés en la ciudad, si haces el favor, que deseo verte. Vente a descansar a mi casa cuando pases el día en la ciudad; así podremos almorzar o hacer alguna cosa – lo que tú quieras.

Patty abraza a "Ban–moo" (el perro) y a "Candy"" (la gata que acababa de parir) y a todos sus chiquitines en mi lugar.»

MARILYN

Norman Mailer, amigo, persona alegre y además observador de la vida cultural, mostraba un vivo interés por Marilyn y me pidió preparar una entrevista con ella. Con o sin ceremonial. Ella era reacia a este encuentro: «estaba ocupada», o «no

tenía nada que decir», o «él es muy correoso». «Vamos –la empujaba yo–: es el ogro más amable que encontrarás jamás.»

—Él te admira con sinceridad –insistía yo.

—OK. Y yo también le admiro. Estamos en paz.

—Tiene un lenguaje cultivado, el corazón tierno y quiere precisamente respirar tu perfume.

Ella se ríe:

—Sí, justamente es eso lo que temo. Vosotros los escritores robándome el perfume... Bueno, puede ser que un día le invite a un sarao.

Ella lo hizo así, pero Mailer estaba ausente y no pudo asistir al encuentro. Yo tenía también la intención de asistir, pero el destino decidió de otra manera.

******

Los Miller dieron una recepción en su piso de Manhattan, en la calle 57. Aquello suponía el champán habitual y el baile. A Marilyn le gustaba mucho bailar y Miller (después de tomar algunos vasos) iba a probar con el más puro espíritu del sarao, pero peligrosamente, y perdió el equilibrio en un misterioso *fox-trot,* ejecutado con ritmo de carreras. Marilyn llevaba un vestido enloquecedor bajo el cual ella se mostraba ligera. El vestido parecía pegado a ella y a la vez fluido. Es algo que no he visto nunca, semejante a un vestido líquido.

Fui con ella a la cocina a buscar hielo. Allí, "Hugo" estaba debajo de la mesa. "Hugo" era un perro. Marilyn, puesta de rodillas, le llamaba tiernamente y él, el pachón más triste del mundo, la miraba dando pequeños ahullidos desagradables. «Está deprimido –dice–. ¿Los perros sufren depresiones como las personas?» Yo asentía, sin decir nada. "Hugo" no me había querido nunca.

Como celoso amante, me miraba sospechando que me llevaba a su dueña lejos de él, lo cual era falso. Me miraba más fríamente que nunca.

—¿Sabes que hablé de "Hugo" a mi doctor? –continuaba ella–. Mi doctor tiene también un perro que actúa a veces de manera extraña. Me ha dicho que un perro puede entonarse con un poco de whisky. ¿Qué piensas tú?

—¿Un Martini para el perro?

Ella se ríe. —No, nada más que una cucharadita de café con whisky puro; eso no puede hacerle daño. Eso incluso puede hacerle mejorar su manera de ladrar.

—¡Querido, querido "Hugo"! –le llamaba ella con un tono soñador. Luego se levantó–: ¿Quieres echarme una mano? Vamos a dárselo ahora. No soporto verle tan triste. Si el doctor lo ha dicho...

—¿Cómo quieres que te ayude? El perro no tiene confianza en mí. Él me morderá los dedos; mordido por un perro quien beberá una gota.

—¿No quieres a "Hugo"?

Ella me miró con tristeza.

—Sí. Pero él te pertenece, ese es tu problema.

—¿De verdad que eres un amigo? (¡El test!)

—Sí. Tú lo sabes bien.

—Bueno, pues cuando yo coja a "Hugo"», tú le darás el whisky.

No era posible hacer otra cosa. Marilyn lo cogió sobre sus rodillas, engatusándole. «Ahora, querido 'Hugo', deseamos que tú seas dichoso. El doctor dice que esto es bueno para ti. Perro cariñoso.» Le hablaba dulcemente, mientras yo, formando parte del complot, encontraba una cuchara y la botella de alcohol. Mantenía la cuchara en equilibrio, presta a ser administrada, mientras Marilyn lograba dominar a "Hugo". En el momento justo, yo le derramé con maestría la cuchara en sus fauces. Ella lo dejó en seguida en el suelo.

"Hugo" quedó completamente inmóvil, tragó, tosió, estornudó, se precipitó bajo la mesa, vaciló un momento, se sentó y después se volvió a levantar. Titubeó otro poco, y de repente, trotó por la habitación con frenesí. Se volvió, dio saltos, hizo ademán de correr y comenzó de nuevo el mismo trote de antes. Hizo como una cabriola y en ese momento Marilyn cayó de rodillas, se acercó a ella y le abrazó llena de alegría. "Hugo" había logrado su apertura psíquica.

De vuelta al salón yo bailaba con ella (¡aquel vestido!); sólo un hombre nada galante hubiera podido dejar de admirar aquello que era tan visible y tan seductor. Sus senos formaban parte de su belleza y ella lo sabía (ella respondía a las alusiones malintencionadas y gratuitas: «Los que me conocen saben bien lo que es esto.») Entonces, de una manera simple, porque yo había bebido más de un vaso, le dije: «Yo debería dedicarles un poema.» Ella asintió, muy seria, dando relieve a lo que había de artístico en la idea: «Sí. Tú deberías hacerlo.»

Su mirada exigía la franqueza y... ¿la sumisión del macho? ¿La admiración? De repente me dice: «Eh, cesa de mirarme los pies. Mírame a los ojos. Tú ya te estás distrayendo de nuevo.» Con frecuencia, uno quisiera ocultar hasta sus mismos pensamientos.

En otra recepción, un año más tarde. Yo la observaba sentada en el borde de la ventana. Estaba bebiendo su vaso a pequeños sorbos y miraba con aire melancólico a lo largo de la calle. Yo veía aquella mirada cada vez más insistente. Ella se perdía en sus sueños personales, fuera de todo alcance, bajo el imperio de pensamientos nada agradables. Me levanté, fui hacia ella y le dije dulcemente:

—¡Eh, vuelve con nosotros!

Ella dio media vuelta: —Esta noche voy a tener dificultad para dormirme. Esto me sucede alguna vez que otra.

Era la primera vez que me hablaba de ello.

—Estaba pensando que sería una forma rápida de terminar, arrojándose desde aquí arriba a abajo.

Yo asentí, pues era un hecho.

Un silencio. Ella continuó:

—¿Quién lo notaría si yo desapareciese?

—Yo y todas las personas de esta habitación –respondí–.

Se darían cuenta al escuchar estrellarte en el suelo.

Se echó a reír. En aquel momento y en aquel mismo sitio, los dos hicimos un pacto: si uno de los dos iba a dar el gran salto, o abría el gas, o se colgaba, o ingería somníferos, él o ella llamaría al otro. Nos comprometimos a persuadir al otro para que abandonase tal idea. Hicimos un pacto por reírnos, pero yo creí en él. Presentía que un día yo recibiría esa llamada. Sería ella que me decía: «Soy yo, estoy en el borde de la ventana», y yo respondería: «Tú no puedes dar el salto hoy. Es el aniversario de Lincoln», o alguna cosa así, un tanto rara.

Era extraña aquella premonición que existía entre nosotros. Un poco más tarde escribí un poema sobre Marilyn: Allí hablé de su muerte de manera casi profética. Quería enseñárselo, pero no pude, debido al final. ¿Cómo iba yo a presentarle el espejo de su destino, que yo –podríamos decir– había adivinado? Esto fue lo que yo escribí:

Nosotros, que aprisionamos el arco iris bajo el cristal
Y sopesamos el aire, el cielo y lo más intangible.
Yo vengo de esta tribu a cercar tu corazón.
Pero estoy desorientado por esas trenzas de cabellos rotos.
Tú persistes, con el dedo en los labios, perdida
En un paraíso desde años desierto. Nadie está Allí.
Los ángeles se han ido, las arpas están rotas.
¿Qué leyendas te arrastran allí? ¡Oh, vuelve rápido!
Con seguridad es nuestra casa donde está tu hogar.
No con los dioses
Bajo tu ventana cerrada, cuando tú dejas errar tu mirada
Un comprador pasa, alguien te hace un signo
Tú te ríes y le envías un beso que él atrapará.
Tú no estarás completamente socorrida en este mundo.
Quizá es que eso debe ser así. Tantos salvados
Cuantos perdidos. Te veo aferrada
a los teléfonos, olvidada en el amor.

******

Tuve que pasar un fin de semana a últimos de septiembre en su finca de Connecticut. El momento de dejar el piso de los Monroe-Miller en el corazón de Manhattan tomaba en aquellos días (1957–58) aspecto de carnaval. He aquí cómo lo recuerdo:

El decorado está dispuesto: El reloj de péndulo da su tic-tac. Me encuentro sentado en el salón, pero pataleo de impaciencia. "Prospect Park", en Brooklyn, está lleno de bellos árboles, pero ese viernes me siento dominado por un espíritu aventurero. Será el árbol de Connecticut, y bien acompañado. Excelente comida, aire fresco: la chimenea con auténtico fuego. Muy probablemente, la calma.

La secretaria ordena rápidamente sus últimos papeles y saca sus notas; la cocinera prepara algunas reservas que vendrán a completar las existentes en la cocina de la finca. Los teléfonos suenan. "Butch", la cotorra, está amodorrada en una habitación. Miller en otra.

Llaman a la puerta de entrada. Marilyn llega de hacer unas compras, del Actor's Studio o del psiquiatra; quizá de los tres sitios a la vez. Su entrada supone siempre una brisa de frenesí, una corriente de aire. Sonriente y viva, acoge a su visitante (en este caso yo) con una voz musical.

«Estoy horrible –dice. De hecho, lo que está es deslumbradora–. No me mires. Vuélvete. –Es difícil no mirarla cuando ella entra en una habitación–. He llegado tarde, perdóname –sigue diciendo–. Voy a refrescarme la cara y ponerme algo ligero. Sólo un minuto. –Si se pone una cosa más ligera, será transportada por el viento. Todavía yo no he dicho ni una palabra, pero ahora comienzo a hablar: «Estás perfecta, salvo tus ojos inyectados en sangre. Sobre todo tu ojo derecho, tu ojo de cristal.» Se ríe: «Mis ojos son horribles, lo sé. Tendré que hacer cualquier cosa. –Mira a su alrededor–: ¿Dónde está Arturo?». «Me parece que duerme.»

«El pobre, descansa. Trabaja demasiado. ¿Tú te tomas de buen grado un vaso? ¿O prefieres un poco de leche? Tienes pastel en la cocina y natillas.»

Entorno mis ojos: ella se ha marchado. ¿Ha desaparecido bajo una trampa? ¿Ha sido el teléfono o la secretaria quienes la han absorbido? ¿O bien es que ella (y es lo que yo creo) es un espíritu juguetón, un fantasma palpitante que va y viene según su capricho? Es una llamada telefónica o tres. Escucho su voz. Un hombre penetra en el cuarto anunciando que es el peluquero. Breve discusión a través de una puerta; se marcha el señor y quizá para no volver más.

Llaman de nuevo. El botones del ascensor dice que el "Jaguar" (el coche) está preparado. Miller sale de su habitación tropezando y finge no saber lo que pasa, cuando en realidad no dormía, sino que aparentaba dormir. Sabe muy bien que el sueño borra la mancha deshilada de la salud. Pero en ese momento aparece más deshilado que nunca.

Ella ha vuelto. Puede que él la abrace o no; ella puede que le abrace y él puede o no responder a ese abrazo (los románticos, indagadores de seguras imágenes del

amor, les pueden suponer en los brazos uno del otro, en este momento, olvidando todo lo que les rodea, incluso a mí, que los miro melifluamente, no sabiendo dónde ni a qué parte llevar mi vista). La secretaria les interrumpe para que firmen algunas cartas. Marilyn a lo mejor las firma sentada o contra la pared, o sobre la espalda de Miller.

Nos decidimos a beber algo antes de partir. Marilyn, muy dispuesta, saca los vasos y nos sirve. «A vuestra salud», dice. Nosotros nos echamos un trago, ella bebe a sorbitos. «Vamos a divertirnos mucho», dice alegremente. Luego, volviéndose a mí: «Tú adoras las hojas de los árboles.» Así charlamos un momento. Miller nos sugiere el ir a llevar las maletas al ascensor. Marilyn contesta que no tiene casi cosas que llevar. «No tengo ningún problema de bultos: tengo cepillo de dientes y una tableta de chocolate en mi bolsillo.»

Llaman: entra la modista. Ella recuerda a Marilyn que tiene un banquete importante el lunes por la tarde; si quiere que su vestido esté dispuesto para entonces, se lo debe probar ahora.

«¿Cuánto tiempo va a llevar eso?», pregunta Miller, que se vuelve pálido y da unos pasos atrás.

Doy golpecitos con mi tableta de chocolate de forma reposada.

—Media hora –responde la modista.

—Veinte minutos –exige Miller.

(Me imagino que aquello durará una hora.)

Marilyn nos envía un beso y se fuga. Miller y yo no decimos nada. Pensamos en la mujer que se ha escapado para probarse un vestido y en la posibilidad de marcharnos antes de anochecer. Yo pensando en los árboles, él en su campo.

Se pasa media hora y (¡milagro!) aparece con su nuevo vestido. «¿Cómo me cae?», pregunta, dándose una vuelta de manera seductora.

—Formidablemente –le digo yo.

Miller aprueba con la cabeza: —Sí, muy bien.

«Cinco minutos», nos dice; y se evapora. Tiene su visión filosófica del tiempo; cree que es un valor arbitrario; por eso, instintivamente, desdeña la importancia que a él le conceden los fabricantes de relojes o los que fijan puntualmente las citas. Ella sabe que el tiempo comienza siempre, pero que no termina jamás (símbolo de la impotencia del ser humano ante las tareas a realizar). Por eso cuando dice cinco minutos, quiere manifestar que será pronto o será tarde, qué importa: «cálmense ustedes».

Miller saca los bultos al pasillo. Marilyn vuelve cinco minutos después con un pantalón, zapatos de tacón bajo, blusa de algodón y un pañuelo sobre la cabeza. Está sorprendida por nuestra sorpresa ante su puntualidad. Ya casi estamos en marcha. Las maletas están en el ascensor. Las últimas cartas han sido firmadas, la últi-

ma llamada telefónica atendida. Marilyn lleva su vaso –de champán– en la mano mientras bajamos en el ascensor (le gusta mucho beber en el ascensor. Eso lo dejo a los psicólogos aficionados). Al cerrar la puerta y marcharnos, grita: «¡'Butch'!» Apoyamos el botón, se abre la puerta y volvemos corriendo. Sobre su varilla, "Butch", el pequeño papagayo, sueña con el alimento de los pájaros, cuando Marilyn le saca cuidadosamente de la jaula.

******

«Mi dulce pajarito –le dice con soniquete–, nos olvidábamos de nuestro querido pajarito.» "Butch" se queda en la palma de su mano abierta, levanta las alas y se lanza a volar en la habitación. Le llama. El pajarito se posa sobre su espalda. Marilyn retrocede, le silba, le estrecha contra ella y este «viejo y buen amigo», "Butch", «la abraza» a su vez. Feliz, le deja otra vez coger su vuelo. Miller le llama; vuelve a posarse sobre la mano de Miller, él lo acerca a su rostro, pero "Butch" no le atiende. Miller encaja esta herida a su ego sin rechistar. "Butch" prueba mi espalda, se posa en mi dedo extendido, que recorre a pasitos y le falta poco para caerse. Para terminar, "Butch" se vuelve a su jaula y nosotros nos dirigimos todos al ascensor con él. «¡Oh, tú eres un amor!», dice Marilyn a "Butch". A "Butch" le gusta escuchar la voz de su ama, encontrando sin duda a Marilyn tan adorable como una cotorra para él. Estoy seguro (y esta es una noticia para ser tenida como exclusiva periodística) de que "Butch" está enamorado de Marilyn.

Nos acomodamos dentro del "Jaguar", preparado ya para marchar. Los bultos están dentro del maletero. El sol, resplandeciente aún, le vemos ocultarse tras el puente de la calle 59, una puesta de sol que los campesinos no verán jamás y henos aquí, en camino.

Los detalles de dos horas de viaje quedarán olvidados para siempre, pues nada más arrancar me quedé dormido en el asiento de atrás, bien pegadito a mi barra de chocolate de una libra. No sé de qué han hablado, pero seguramente han dicho lo prudentes que son al llevarme con ellos, de la salud de "Butch"; también, quizá, de la salud de Miller y de si alguien podría robarles en su ausencia. Estoy seguro que Marilyn reprochó, por lo menos una vez, a Miller el no escucharla, a lo que él respondió que sí, que la escuchaba. Por otra parte, no hubiera sido extraño que Marilyn se hubiese enfrascado en sí misma, tristona sobre su asiento, todo el viaje (eso puede sucederle: ponerse desagradable más que nadie). Me gusta pensar que se volvió más de una vez y viéndome dormir, habló de la fatiga de los poetas en esta época industrial.

Llegamos. Me bajo vacilante y quedo bajo los rayos de la fría luna que me observa desde encima de la colina. Marilyn, tiritando de frío, corre hacia la casa. Miller,

despertándose en él su espíritu *tolstoiano*, no se detiene sino el tiempo preciso para encender las luces y marcha en seguida a visitar sus campos de alrededor. Plantar algo en la tierra es una cosa muy seria para él.

Cada vez que viene al campo se muestra excitadísimo la primera media hora, como si estuviese en estrecho contacto con algo de manera permanente. Yo respeto su gozo y su exaltación ante la presencia de la naturaleza, pero no puedo compartirlo con él. Para mí todo aquello encubre un deseo de morir y no quiero saber nada de eso.

Descargamos el coche. El café cuece, el fuego crepita en la chimenea. Después de un corto reposo, Marilyn va a dar una ojeada a una especie de cabaña para los pájaros suspendida de un chiquito arce, justamente frente a la puerta. La cabaña está medio llena de grano y algo de tierra esparcida.

«¿Dónde se alimentarán estos pájaros cuando marchan hacia el sur? –pregunta Marilyn–. Especialmente si cerramos la casa, ¿cómo sobrevivirán estos pobres animales?».

Yo le explico que los pájaros se las arreglan para marchar cada año hacia el sur y poder volver después hacia el norte. «Sí –me responde–, pero muchos de ellos mueren. Es horrible morir por ser débil como un pajarillo.»

Mientras que Miller inspecciona la casa (los carpinteros tuvieron que poner nuevo el granero), Marilyn vuelve a arreglar los muebles en el *living-room*. «Así, eso no está bien. Tengo la impresión de estar acorralada. Necesito más espacio. ¿No crees?»

No entiendo nada de eso, pero la ayudo a mover un sofá y algunas sillas.

Miller entra y se para: «Pero ¿aún sigues cambiando los muebles de lugar?»

A lo que ella responde: «¿A qué se parece esto así?»

Miller estudia la habitación: «¿Sabes que me gusta?»

Ella frunce las cejas: «No, eso no está bien. No sé qué es, pero hay algo que desentona. Probaré de nuevo mañana.»

Jamás se encontraba satisfecha, siempre pretendía lograr el que todo estuviese "perfecto" en su casa y a eso no llegaba nunca. En las habitaciones del piso de la ciudad y de la casa de campo, cambiaba los muebles, reformaba los cuartos, ponía nuevos cortinajes, etc. La casa terminada, completa, nunca veía su fin.

Más tarde, para la velada, nos sentamos en torno a la chimenea y bebimos café y cremas de coñac. Marilyn habló de las dificultades que tenía en el rodaje de una escena que debía repetir en el Actor's Studio.

«¿Qué dice Lee?», preguntó Miller. Estaba sentado en el diván, junto a ella, con un brazo en su cintura, tranquilo. «Lee piensa que puedo llegar a hacerlo.» La confianza que tiene en ella Strasberg la impresiona profundamente. Él la hace repetir, la anima, le devuelve la confianza en ella misma, la hace pensar en el desarrollo de

su carrera. Su gratitud y su lealtad no ceden nunca. Strasberg tuvo, de manera clara, una de las mayores influencias en su vida.

«Tratándose de Marilyn –exclama Miller enfático–, ella puede alcanzar todo lo que se proponga hacer. Puede llegar a ser una gran actriz.»

Marilyn parece herida: «¿Quieres decir que no soy aún una actriz?»

El se ríe: «Pronto, querida; espera aún dos semanas.»

«No quiere escribirme obras de teatro que yo pueda representar –se lamenta ella–. Tiene miedo de que olvide mi papel. Date cuenta, ¿podría ser eso?».

«Aunque así sucediera, eso no te impediría tener un gran éxito. Precisamente estando allí, dejándote ver, esponiéndote al escrutinio de la gente.» Él asiente con calma. Marilyn salta a su cuello y le abraza.

Al día siguiente me despierto con los golpes de martillos que suenan sobre mi cabeza. No es que me duela; son los carpinteros que trabajan en el granero, sobre el tejado, o abajo, en los cimientos. No sólo los martillos martillean, sino que las sierras sierran. Me levanto, me trago mi pequeño desayuno y salgo huyendo afuera para encontrar la paz de la naturaleza. Ni por esas: los pájaros atacan chillones la granja o no sé qué; se oye roncar el motor de un avión privado; una vaca (o un toro) que muge y al otro lado del campo, un tractor que ruge. Es Miller que lo conduce y da vueltas con él. Pero lo hace muy serio, como si cumpliese los designios de Dios.

Descubro a Marilyn sentada sobre el muro de la cerca, contemplando tristemente varios olmos gigantes. Desprovistos de hojas, están como si fueran a morir.

«Fue culpa mía –dice–. Yo quise un muro de piedra frente a la casa, y los que lo construyeron cavaron muy profundo y han cortado sus raíces más gruesas. Cuando vi que no tenían de nuevo sus hojas en primavera, comprendí que se les había herido. Imagínate: estos árboles estaban ahí desde hacía más de doscientos años y por culpa de un muro de piedra, del que yo no tenía necesidad realmente, se les ha matado. De todas maneras, están casi muertos.»

Está realmente desolada por el accidente. Me explica que quisieron salvar los árboles: unos especialistas inyectaron vitaminas y proteínas en las raíces, pero los árboles no reaccionaron ante ello y pronto toda esperanza hubo de ser abandonada. «Es como si me hubieran querido castigar por no haber hecho caso de ellos», murmura con un tono melancólico de voz. Mientras digo que sí, estoy estupefacto de verla atribuir motivos humanos a un objeto. «Pero los queremos mucho, no he dejado nunca de mirarlos. Incluso sin hojas, en invierno, ¡estaban preciosos!» Por suerte, pensó luego en "Hugo" y aquello le cambió las ideas. Se lanzó al coche gritándome con voz punzante que la acompañase, y nos fuimos a buscar a "Hugo", que pasaba un *chek-up* en la perrera local. Nunca se podía saber si él estaba contento o no de vernos. Su hocico permanecía impasible; como todo gran actor, él os dejaba adivinar. A veces casi parecía reír, pero lo alto de su hocico permanecía rígido y le

quitaba toda expresión. "Hugo" ama a Marilyn y Marilyn lo adora. La Bella y la Bestia. "Hugo" era la justificación perfecta de aquella expresión. En la perrera, suelto, se la queda mirando un momento; nota mi presencia y recula dos pasos, tropieza, avanza de nuevo, se abate casi, toma aliento y se precipita en sus brazos. Ella le cubre de besos.

«'Hugo', ¿cómo estás? ¡Tú eres hermoso!» (El perro es horroroso.) «¡Perro bueno, perro amable!, ¿por qué no has salido? Estás deprimido, ¿eh?» (Nació deprimido, pensaba, yo. Miller y Di Maggio tienen esta misma expresión en la mirada.) «Ven, vamos a volver a casa; tú podrás desentumecer tus patas, divertirte y ver a Arturo.» "Hugo" hace una mueca de comprensión y monta en el coche, evitando tocarme. Durante el trayecto de ida, no deja de hablarle; y aunque él no le responde, estoy seguro que no deja de comprender todo lo que ella dice.

En la granja encontramos a Miller absorto en su proyecto favorito: repoblar la colina plantando pequeños pinos. Los arbolillos, con una altura de cuarenta centímetros, quedan ocultos entre las hierbas salvajes y resulta difícil encontrarlos. En consecuencia, ayudados por el perro triste (pero adorable), tratamos de buscar los arbustos y comprobar que han arraigado bien. Antes de percatarme, me vi envuelto en una especie de juego que podríamos llamar «Mira aquí uno». Pronto me puse a gritar yo también: «¡mira aquí uno!» y contemplábamos los tres (tres y medio con "Hugo") el pequeño arbolillo. Un momento más tarde se oye la voz de Marilyn que resuena gozosa «¡mira aquí uno!» y nos precipitamos hasta donde está para contemplar, ya sin aliento, otro arbusto. Ella está de rodillas, aparta las hojas muertas y la hierba salvaje. Comprende lo que es la lucha para sobrevivir un arbusto en una colina batida por el viento, soportando los hielos y la lluvia. Eso le procura un gozo que la hace vibrar. Porque ella lo sabía por propia experiencia, podía así apreciar este triunfo particular de la naturaleza. Más tarde, durante el día, ella trató del retiro en el campo: «Supongo que cada uno necesitamos un lugar donde evadirnos. Aunque para algunos de nosotros ese lugar de evasión se encuentra solamente aquí. –Se golpeó ligeramente en la frente–. No pretendo hablar sólo del espíritu, sino del sentimiento. Por la sensibilidad las cosas se transforman en importantes.» Para de hablar y luego pregunta bruscamente: «¿Por qué no ha venido Hedda?».

«Se debe a su detestable reuma. Pero ha prometido venir la próxima vez.» La echo de menos, querría que estuviese aquí. Debo tomar pronto algunas graves decisiones. «¿Tengo que realizar mi próximo filme o debo quedarme en casa, tratando de tener un hijo? Es lo que más deseo en el mundo: un bebé. Pero puede ser que el cielo no quiera tal cosa; quiero decir, que si pienso en todos mis problemas de embarazo... Probablemente sería una madre excéntrica, querría a mi niño hasta morir. Lo quiero, y sin embargo tengo miedo. Arthur dice que también quiere uno, pero que no es un entusiasta de ello. Pienso que más bien quizá deba hacer la película

–ella mostró una débil sonrisa–: después de todo soy una actriz, ¿no es cierto?»

Yo escribí a este propósito:

Hijo de los Géminis, los de doble estrella,
Los diablos gemelos de su cielo yerto.
El cuerpo abrasado y su alma en duelo
Alrededor de ella, las furias en su negro cerco
De manera obscena, se mofan diciendo:
«¡Danos el amor.»
Éramos testigos y unos pocos céntimos,
Eso le ofrecimos, por su gran angustia.

Ella nos escribió a mi mujer y a mí:

Pienso que estoy encinta desde hace casi tres semanas, quizá dos. Me duele el pecho al menor contacto. Eso no me había pasado nunca anteriormente. Mis senos me hacen sufrir. Tengo calambres y ligeros dolores desde el lunes y me parece que aumentan. Ayer no comí nada –y esta noche he tomado cuatro dosis de somníferos para poder dormir–, lo cual equivale a ocho paquetitos ordinarios. ¿Habré matado a mi niño tomando tantos medicamentos con el estómago vacío? (también tomé un poco de sherry*). ¿Qué debo hacer? Él está vivo y quiero conservarlo.*

De hecho Marilyn no estaba embarazada. Ella volvió al trabajo.

******

«Tenemos que telegrafiar a Sukarno esta tarde. Mañana puede ser ya demasiado tarde.» Durante tres días consecutivos Marilyn había hablado de la urgencia que había de socorrer al presidente de la República de Indonesia. Las noticias dejaban entender que Sukarno iba a sufrir un golpe de Estado de manera inminente que lograría echarle de su país. «¿Vamos a ayudarle o no?» –preguntaba Marilyn–. ¿Dónde se va a refugiar el pobre hombre?»

—Eso es un problema suyo –contestaba Miller. El asunto le había divertido primero, pero ahora le enojaba–. No es un chico pequeño.

Ella pretende mi apoyo: —¿Tú no crees que tengo razón?

—Puede que tú tengas razón, pero es un asunto de su competencia. Tiene cinco mujeres –le dije.

—¿Estás contra él por eso? –me responde ella a su vez.

Mi mujer intervino: —Debe tener un plan de urgencia.

—Aun así –añadió Marilyn–, debe saber que tiene amigos en este país.

Miller refunfuñó. Estábamos sentados en la sala y escuchábamos las noticias.

Marilyn dijo: —No hay que perder un instante. Mañana puede haber muerto y sus mujeres también.

Un año antes, en el curso de una visita oficial a Estados Unidos, Sukarno había visitado Hollywood y expresado su deseó saludar a Marilyn, de la que afirmaba ser un sincero admirador. Marilyn había temblado de emoción al conocer la noticia. Le recordaba como un hombre hermoso y cortés, a pesar del hecho de «no haberla mirado de frente. Sin embargo, teniendo cinco mujeres, se hubiese pensado que él sabría cómo comportarse». Sentía por Sukarno gran estima; le gustaba su forma de vestir, y el hecho de reconocer en público que tenía cinco (¿o cuatro?) mujeres desposadas y de las que hablaba con ternura, le gustaba mucho... A juicio de Marilyn, se mostraba como un romántico, como un poeta, dando pruebas con ello de la devoción de un hombre por las mujeres. Miller admitió rápidamente el encanto de Sukarno.

—Tenemos que ayudarle –continuó ella después de cierto silencio.

—¿Quieres darle cobijo con sus cinco mujeres, sus niños, sus gatos y Dios sabe qué más? –Miller se sentía obligado a pintar un cuadro tan oscuro.

—Nosotros tenemos sitio, si aquí no, por lo menos en la casa de campo.

—¿Y si los periódicos airean tus telegramas? Los reporteros desfilarán para hacerte algunas preguntas.

Bebió un trago de champán, dio un suspiro y me preguntó:

—¿Compartes ese punto de vista?

—Creo que tiene razón; tu idea es generosa, pero...

—Pues, ¡mierda!; vosotros los hombres me ponéis la zancadilla. –Posó su vaso y midió la habitación con la mirada–.

—¿Y la amistad? ¿Dejáis que vuestros amigos se ahoguen?

—Querida mía, quizá ellos no tienen intención de venir aquí –dijo Miller.

—Por eso deseo invitarlos.

—Pienso que tu idea no es fácilmente realizable –dijo mi mujer–. De todos modos, es una idea generosa.

Ella estaba descorazonada.

—Estamos a punto de dejar ahogarse a un valiente hombre como ese.

—Son cosas de la política internacional –afirmó Miller, que se sentía aliviado al presentir que el asunto cambiaba de aspecto–. Puede suceder que él dimita esta semana y vuelva a tomar la presidencia ocho días más tarde. Lo mejor es olvidarlo.

—Olvídalo tú si quieres; yo no.

Y no lo olvidó. Al agravarse la crisis indonesia, telefoneó una semana más tarde y volvió sobre el asunto:

—Vamos a telegrafiarle esta tarde. ¿Qué te parece? Podemos invitarle en tu nombre, si es que el mío puede ocasionar problemas.

—En mi nombre no, *baby*. Ni se te ocurra. Yo no conozco a Sukarno. Incluso aunque me ofreciese una de sus mujeres, me parece que no lo haría. Simplemente, no es mi problema.

—¡Cobarde! –gritó ella.

Telefonazo a las tres de la madrugada. Es su criada: «¡Vengan ustedes rápidamente!» Mi mujer y yo nos precipitamos a su casa. Marilyn está en su cuarto muy enferma. Acaban de hacerle un lavado de estómago por haber ingerido somníferos en exceso.

Reina la calma. Ha venido un médico; no hay publicidad. Mi mujer entra en el cuarto. Después de un instante, entro yo también. La habitación está débilmente iluminada. Oigo llorar a alguien. Murmuro, inclinándome hacia el lecho: «Soy Norman. ¿Cómo vas, querida?»

«Estoy viva, no ha habido suerte.» Su voz rechina por efecto de la droga. «Todos esos puercos son tan crueles... ¡Todos! ¡Oh, Jesús!» No dice quién. Ya lo ha pretendido antes y lo volverá a pretender.

Unos versos me vienen a la mente:

Tinieblas y luz acordaos de ella
Brillo de sus ojos gris-verde, azul,
Halo que en ella danza, luz que de ella dimana.
Tejido de diferente fibra, más sombrío.
Viviente y efímera...
Sueño
Que la enlaza como un helecho–Un ensueño
Del cual no se despierta.
Sueño que ella imploraba,
Espina, en su corazón inexorable, plantada
El don desesperado del amor...

Una carta desde Coronado, California, con fecha 11 de septiembre de 1958. Está escrita a máquina en un papel timbrado del Hotel del Coronado. Una viñeta representa el borde del mar ante el edificio. Marilyn había añadido una silueta minúscula en trance de ahogarse y gritando «¡Socorro!».

Querido Norman: No abandono el barco en el momento en que estamos a punto de naufragar. Tengo la impresión que este barco no llegará jamás al puerto. (En aquel entonces estaba filmando Con faldas y a lo loco. *Atrave-*

samos el estrecho de la Désolation. *Esto cabecea y cruje, pero ¿por qué me preocupo? No, tengo ningún símbolo fálico que perder.*

Marilyn

P.S. Quiéreme al menos por mis cabellos rubios. [Y escrito con tinta:] Hubiera querido escribir estas palabras con mi mano, pero tiembla.

El *post–scriptum* es una cita errónea sacada del poema "Pour Anne Gregory" del gran poeta irlandés Yeats. Uno de sus poetas preferidos. El texto exacto, que hace el suyo bien irónico, bien deliberadamente burlón, es el siguiente:

...Sólo Dios, mi querida,
Podría amarte solamente por ti misma
Y no por tus cabellos rubios.

Desde el Hotel Bel-Aire de Los Ángeles, con fecha 27 de octubre de 1958:

Querido Norman:

Gracias por tu felicitación en la fiesta de Hallowen: Es una pena que no podamos estar juntos. Quizá podría darte miedo.

No he escrito a nadie desde hace tiempo; sólo he escrito poemas. ¡Tan lúgubre es esto! Arthur está bien, sólo que pierde sus fuerzas por querer ayudarme. ¿Qué ha pasado en el "Mister Johnson Club"? ¿Continúa Ben regalando su gasolina?... ¿Sigo siendo miembro del Club? Porque tengo necesidad de agarrarme a algo, como al carnet.

E. E. CUMMINGS

Ella leía la poesía de E. E. Cummings. En cuanto al Club "Mister Johnson", lo habíamos creado con entusiasmo para conmemorar al héroe de la novela de Joyce Cary Mister Johnson. Yo había escrito una obra que se representó en Broadway. El héroe resultaba ser un joven africano, inteligente y lleno de imaginación, llamado Mister Johnson; representaba a los ojos de Marilyn el espíritu inocente asesinado por los "malos". Marilyn decía que por todas partes están "ellos" contra "nosotros". El fin trágico la dejó una fuerte impresión. En cuanto a Ben y su gasolina gratuita, se refería a un amigo propietario de una gasolinera, el cual quedó tan sorprendido un día que nos detuvimos en su estación de servicio, que nos llenó el depósito de balde; ella le consideraba como el tercer miembro del Club "Mister Johnson". Lo constituimos sólo con tres miembros.

«Porque yo tengo necesidad de agarrarme a algo.» Podía referirse con esto a alguna cosa de más importancia o gravedad. Nuevas tensiones comenzaban a aparecer

en la vida de Marilyn, tanto en su vida profesional como en su vida privada. Acompañar a Marilyn en el rodaje de sus películas no era fácil para Miller. Él no sabía sobrellevar la enojosa rutina de los estudios, sin contar la atmósfera de Hollywood. Marilyn no se resignaba a su puesto. Estaba furiosa de su empleo que la forzaba a llevar una vida trepidante. El alumno se había convertido en crítico. La sombra que entre ellos nació en Inglaterra se iba espesando, se iba agrandando. Jugaban a la pareja armoniosa cuando recibían a los amigos, pero era sólo una fachada. Miller vivía cada vez más con ella como una tercera persona, como un testigo.

******

Yves Montand no hizo más que atravesar la vida de Marilyn Monroe, pero fue de una manera impetuosa. Montand, la *vedette* francesa del *music-hall* en los cincuenta y estrella ascendente en la industria del cine (años más tarde llegaría a ser un gran actor dramático), fue escogido como pareja de Marilyn en *El multimillonario*.

Yves Montand y su mujer, Simone Signoret, no eran desconocidos para Arthur Miller; ellos habían interpretado la versión cinematográfica de su célebre obra "Las brujas de Salem". También, cuando Montand vino a Nueva York al comienzo de los años sesenta a presentar con éxito su "One-Man-Show", Simone y él encontraron a los Miller. Todos vimos aquel show en Broadway. Aquello fue un, triunfo.

Yves y yo quedamos amigos después de tener yo el valor de hacerle notar una torpeza en su actuación de cantante. Le hice notar, durante una canción, que cuando él metía las manos en los bolsillos de su pantalón, aquella acción lograba dejar a la luz los botones de su bragueta y destellando éstos con la luz del proyector, provocaban las risas de los asistentes. La causa no era la canción. Un poco más tarde, en el camerino y con la ayuda de un traductor, yo expliqué a Yves este fenómeno científico. Quedó sorprendido y nos echamos a reír. Yves rápidamente dio órdenes para que en la inmediata sesión una cremallera reemplazase los botones brillantes. Era divertido cuando él contaba aquel incidente; yo lo quería mucho.

Después del teatro, nosotros nos fuimos primero a cenar, después a casa de los Miller para tomar el último vaso. Bebiendo su champán favorito, Marilyn hablaba con Yves sobre la posibilidad de realizar una película juntos: *El multimillonario*. Yves tenía preocupación debido a su torpe inglés. Marilyn y Miller le animaban asegurándole que todo iría bien.

El acuerdo se consiguió: el rodaje comenzó. El hermoso Yves y el símbolo sexual Marilyn fueron pronto el tema favorito de los charlatanes de Hollywood. ¿Por qué Simone Signoret se había vuelto a París durante el rodaje? ¿Y por qué Arthur Miller no pasaba tanto tiempo en Nueva York como en Hollywood? Las dos estrellas estaban solos. Se sabía que los dos empleaban más tiempo en repetir sus escenas por-

que Yves tenía necesidad de hacerlo en inglés. Los nuevos personajes trabajaban en un escenario bien conocido, he ahí lo que excitaba a la industria cinematográfica. Los amantes del cine "se dice" pudieron crear su breve historia de tórrido amor, con dos matrimonios destinados al fracaso como fondo: un escenario *standard* para la colonia de Hollywood.

Marilyn admiraba a Yves Montand, como a Simone Signoret. Tenía la opinión de que Simone era una actriz notable (así lo había dicho con frecuencia públicamente); su aspiración era hacia ese género de talento y de triunfo. Sin embargo, puede uno preguntarse cuáles serían las relaciones entre las dos mujeres. No podrían ser muy calurosas, pues era evidente que el marido de Simone vivía bajo el encanto de su compañera.

Marilyn hablaba de Yves como de un hombre sensible. Hizo notar que era una persona que no la había considerado como un símbolo sexual. Durante el rodaje de la película, él fue elegante, educado y atento con las mujeres. A lo largo de todos sus años en Hollywood, ella no había encontrado nunca una persona que respetase tanto a las mujeres. Hablaba de él como de persona muy espiritual y agradable en el trabajo; Marilyn rehuía todo comentario sobre lo que podríamos llamar "folletín". «Está casado –decía ella–. Yo no tengo relaciones con los hombres casados.»

En los momentos en que los rumores tocaban el *cenit*, yo me encontraba en París. Decidí ir a visitar a Simone. Encontré su dirección simplemente preguntando a un agente de policía; él me indicó en seguida la dirección que debía seguir. Simone fue encantadora. Se acordaba de nuestro encuentro en Nueva York. Claro que sí, ella conocía los rumores. Como a cualquier actriz, la posibilidad de unas breves relaciones no la trastornaban más allá de toda medida. Lo que podía preocuparla era que el hombre a quien ella amaba pudiese hacer cualquier disparate y dañar su matrimonio. También le preocupaba la carrera de Yves. En una palabra, era una mujer que no quería ver sufrir a su marido como consecuencia de aquella historia. Tampoco quería ver sufrir a Marilyn. Una especie de tristeza ensombreció mi visita, que sólo el vino la disipó en parte.

******

Vidas rebeldes, dirigida por John Huston, fue la última película de Marilyn. Otra de los intérpretes era Clark Gable. Miller, que participaba también en la producción, había escrito el guion; aguda mezcla de ficción y realidad: la película presentaba a lo vivo ciertas tensiones.

En ella Marilyn interpreta el papel de una mujer joven en trance de obtener su divorcio en Reno. El propio divorcio de Marilyn ya se dibujaba en el horizonte; a fin de cuentas, interpretaba en el cine un papel que bien pronto lo iba a realizar en la

vida real. Miller y ella no vivían ya juntos; ella estaba convencida que al final de la película se separarían. Él era ahora el realizador del guion, cuando en otro tiempo había sido su héroe –el artista por encima de la jungla del *show-business*–, su profesor, amante, protector, padre y hombre íntegro que la protegía contra los asaltos del mundo, reales o imaginarios. Y ahora, ¿qué hombre podría reemplazarle para dar respuesta a todas aquellas tareas de necesidades desesperadas e insolubles? Ella le había dado todo lo que podía dar, todo su amor. Ahora todo había terminado. El héroe se había convertido en "el enemigo" –un representante de la industria cinematográfica, sirviéndose de ella igual que los demás. El marido protector no estaba ya allí. Ellos estaban solamente asociados en un asunto comercial.

Unos meses antes del rodaje, ella se opuso a ciertas interpretaciones del guion. Encontraba a la heroína muy pasiva. Miller, ella y yo discutimos aquello en una conferencia telefónica entre tres. Ellos estaban en su casa de Connecticut, yo me encontraba de vacaciones a ciento cincuenta kilómetros de allí. No tenía ningunas ganas de discutir sobre el guion, pero ella me lo había enviado una semana antes y ahora me preguntaba al otro extremo del hilo: «¿Qué piensas tú?» Le dije que sería un buen filme. Miller refunfuñó. Ella insistió sobre un gran trozo del papel de la heroína, que consideraba "innoble". Miller refunfuñó de nuevo (a no ser que fuera un ronquido). «El relato es desafortunadamente largo –dijo ella–, y de todas maneras suena a falso.» Ella esperaba mi respuesta. Yo preferí callarme. Ya había yo conocido ese género de situaciones más de una vez: había escuchado por parte de los actores, de los realizadores y productores que debía cambiar tal cosa o añadirla de nuevo. Por eso en este caso preciso yo simpatizaba con Miller. Ella era la actriz y él el autor; podía sugerir modificaciones, pero no exigirlas y menos en público.

Pues bien (parecía ella dejar entender), si él es el productor, yo me batiré por obtener mis derechos en tanto que actriz. Es lo que hizo. Sin disimulo. ¿Combatía contra él por modificaciones de la obra o por hacerle la vida desagradable, puesto que era el golpe de gracia a un matrimonio que se hundía?

—Quiero que ese párrafo se rehaga de nuevo –dijo con brusquedad en el teléfono–. ¿Me oyes, Arthur?

Él dijo, conteniéndose la cólera que le desbordaba: —Te oigo.

—Pues bien, ¿qué vas a hacer?

—Pensaré en ello.

—Norman piensa como yo.

Intervine: —Yo no he dicho nada de eso, Marilyn. Únicamente acepté leer el guion, eso sí. Si Arthur me pregunta mi opinión sobre ciertas escenas, yo se la daré.

Se quedó silenciosa. Yo podía escuchar su respiración y adivinar su frustración. Caballero siempre y cobarde, le dije: «Escucha, eso es un primer ensayo. Yo estoy seguro que aún trabajará sobre ello. ¿No es así?»

Miller dijo perezosamente: —Es un primer trabajo.

Queriendo hacer la paz, continué como un idiota: —Quizá ese pasaje pueda arreglarse, si Marilyn tiene objeciones muy determinadas...

—Me opongo a semejante parrafada imbécil –dijo–. ¡Y él tiene que volverla a escribir!

Aquí pretendía humillarle, haciéndole tragar toda la porquería hollywoodiana, según se lo habían hecho a ella desde hacía tanto tiempo. Mostraba en esta pelea todo el dolor y la humillación de verse de nuevo rechazada, con un nuevo jaque amoroso. Sabía que aquella película iba a ser su última experiencia en común. Sabía también que Miller deseaba realizar la película, aunque para ello tuviese que continuar la comedia de su matrimonio. Sí, ella era capaz de vengarse. Se encontraba sola en este momento, agotada después de *El multimillonario*, que había concluido unas semanas antes. No estaba en condiciones físicas ni emociónales para comenzar otra película, sobre todo de aquella especie. Ante esa soledad, sus antiguos terrores se despertaban en ella. Estaba amenazada y golpeaba para poderse defender. Sacaba sus uñas; estaba en su derecho. Combatía para vivir.

Y para Miller también, era el final de lo que había sido, sin duda alguna. el amor. Sus desilusiones, sus ataques de ternura, son visibles en la película. Descubren su verdadera actitud respecto al matrimonio, y Marilyn no dio pruebas de su decaimiento en la ejecución.

El rodaje se desarrolló con gran tirantez; cada día presentaba un peligro. Hubo un momento en que Marilyn, después de haber despachado su parrafada, fue incapaz de continuar. Parecía que estaba al final de sus fuerzas. Era el final. El director, Huston, estaba desesperado. Telefoneó al psiquiatra de Marilyn a Los Ángeles: éste la ingresó en una clínica privada, donde con la ayuda de un especialista de medicina interna fue desintoxicada de los barbitúricos. Al cabo de diez días pudo volver a trabajar. Ya no tomaba ningún medicamento. Simplemente un ligero somnífero antes de dormir. Nadie, sin embargo, podía calmarla. Demasiadas cosas se sucedían en ella. Cada día semejaba una montaña a franquear, un río que a travesar.

Su primer plano en *Vidas rebeldes* la presenta sentada ante un espejo: se está dando carmín a los labios. Es un rostro de una pureza enorme y de una tristeza inhumana. Pienso en los versos de Rilke: «Pues la belleza no es nada / Sino el comienzo del terror que nosotros somos / capaces de soportar...».

Ensayaba ante su espejo su visita al tribunal de divorcios, repitiendo su acusación de "crueldad mental" para estar segura de poder pronunciarla debidamente ante el juez. Va a la deriva, está al borde del terror.

En otra escena con su marido (Kevin McCarthy) ella presenta sus primeras objeciones para una reconciliación, resumiendo su vida en común con estas palabras: «Tú estabas ausente» (esa era su expresión favorita cuando hablaba de sus expe-

riencias con los hombres: ellos raramente estaban "allí"). En un pasaje situado en la casa del desierto, Roslyn (Marilyn) habla de su matrimonio y de su divorcio con unos nuevos amigos: Gay y Guido (Clark Gable y Eli Wallach). Y dice: «Los maridos y las mujeres se matan mutuamente.» Es un párrafo escrito por Miller y recitado por ella con tal intensidad que hace vibrar toda la película: una especie de mutua confesión.

El momento en que Marilyn, eufórica, sube y desciende el único peldaño que conduce a la casa inacabada es embrujador. La casa, el gozo de ser amada, el camino tantas veces recorrido y aquí hecho de nuevo con candidez y esperanza, revelan un espíritu transcendente que Miller ha sabido plasmar.

Hay otra escena en la que Gay dice a Roslyn: «Yo te desposo.» Están enamorados; él es un hombre a la deriva y su decisión deja estupefactos a todos, incluso a él mismo; pero él quiere comprometerse en algún momento. Ella responde: «Eres muy amable al proponérmelo, pero no estás obligado a ello.» Está totalmente dispuesta a ser su querida, lo cual es ya bastante satisfaciente. ¿Ella no espera más? ¿O es que cree que no merece algo mejor, que es indigna? Para mí esa escena revela la mujer dispuesta a perderlo todo, con tal de ser amada, y el hombre certificándola de nuevo sobre la honorabilidad de sus intenciones. El hombre moral por oposición a la criatura que sigue sus emociones.

Una escena crucial, que revela de la manera más aguda su angustia (la vida transformada en arte): Roslyn habla con Gay después que ellos han tratado de allanar las diferencias que los separan. Ella dice: «Ámame.» Se queda sola un instante e inmediatamente después un grito sordo: «¡Socorro! ¡Ayúdame! ¡Socorro!». El grito desesperado, el grito de su vida, seguido de una palabra que muy bien pudiera ser la clave del enigma. ¿Pide ser ayudada, o es un grito de impotencia? Como si quisiera decir: «Ayúdame a soportar ser amada y no matar a quien amo.»

O bien, su grito, ¿no pudo, quizá, haber brotado de una fuente más profunda aún que la de su tormento? En la escena precedente, el *cowboy* Perce, con Gay, Guido y Roslyn, vuelven a casa de Guido después de un rodeo salvaje, en el que Perce ha sido herido. Están todos agotados. Guido, portándose como un loco, dice a Roslyn: «La diferencia está en que yo te veo. Tú eres el primer ser que yo he visto en mi vida. Ayúdame. Tampoco nunca antes, en mi vida, había dicho yo a alguien: 'Ayúdame'... Dime al menos: 'Buenos días, Guido.'» Lo que le pide en su silencio, es que ella le reconozca como un ser existente, que le salve.

Una vez en la casa, ella tapa a Perce, herido, con una manta. Él murmura: «¡No, mamá, no lo hagas!» Su acción brota de una necesidad maternal, neurótica, que ella siente por él. Finalmente, sola con Gay, este último le pregunta si no querría tener un hijo suyo. Pretende encontrar una ocasión para reparar las faltas cometidas con sus hijos, ya adultos. Cree tener necesidad de ella para poderse él mismo rescatar.

Roslyn es incapaz de poderle dar una respuesta. Gay se irrita por la presencia de los otros dos hombres. Roslyn, presintiendo sus dudas y sospechas, le insiste a él solamente: «¡Ah, ámame, Gay!»; es entonces cuando ella grita al cielo, en medio de la noche: «¡Socorro!»

Aquí tenemos un ejemplo de la dependencia masculina: cada hombre la mira como la que puede cambiar su vida y ayudarle a realizarla. Cada uno quiere su amor, su dedicación. Ella está desgarrada por las necesidades de los demás. Ninguno de esos hombres robustos –ni el mismo Gay, su amante– parecen preocuparse mucho de lo que ella quiere, de lo que tiene necesidad. Pero sus necesidades son más desesperadas que las de ellos. En un momento terrible, hacia el fin de la película, cuando los hombres están en disposición de atar el último de los caballos destinado a carne para los perros, Roslyn se vuelve hacia ellos y grita: «¡Sois vosotros los matarifes!». Ellos podían creer que en aquel momento estaba loca y fuera de juicio, pero a los ojos de ella eran ellos los que estaban proscritos sin valores ni razones. Al menos ella combatía por algo. *Vidas rebeldes* es la obra que más nos puede decir sobre la historia de los Miller-Monroe. Mejor que cualquier análisis o conjetura. El que Marilyn haya sido capaz de representar un papel de ficción durante ese período de su vida nos muestra bien su coraje y el dominio de su voluntad como artista. Debió también ser consciente de la presencia, entre los decorados, de Igne Morath, reportero y fotógrafo en la película para Magnum. No pudo impedir el presentimiento de que algo sucedía entre su marido y aquella que vendría a ser muy próximamente la tercera señora Miller. A pesar de todo, ella había aceptado el hacer el trabajo y no pretendía escaparse.

Concluida *Vidas rebeldes*, Marilyn volvió a Nueva York (noviembre de 1960). Miller y ella anunciaron oficialmente su separación y el inmediato divorcio. Un sombrío invierno comenzaba para ella. Aproximadamente una semana después de su retorno al Este, su amigo Clark Gable moría de una crisis cardíaca. Gable había sido su padre imaginario.

Ella no conoció nunca a su verdadero padre; pero se acordaba que su madre (antes de internarla) tenía una fotografía de Clark Gable en su mesa y al crecer, ella lo identificó con su padre. Lo quería mucho y su amistad perduró en las semanas más difíciles del rodaje. La gentileza y la consideración de Clark la sostenían («Había muchos llamados hombres en los bastidores, pero solamente era Clark quien me traía una silla entre un rodaje y otro», me decía ella). Su muerte le supuso un gran golpe psicológico, y la tentativa de Marilyn de rehacerse se debilitó. Cayó en un estado depresivo. En aquel período marchó a Méjico, sin boato alguno, donde su matrimonio fue disuelto.

Vuelta a Nueva York, pasó días enteros sola en su habitación, donde dormía con los visillos echados. No quería ver a sus antiguos amigos. Sólo los Strasberg podían

llegar hasta ella. Casi nunca contestaba al teléfono; las pocas veces que mi mujer logró hacerlo, su voz aparecía turbada, lejana y como de persona desdichada.

Algunas semanas más tarde nos llamó:

—Buenos días. ¿Estáis todos bien?

En efecto, era su voz. Pero la alegría estaba ausente.

—Estamos muy bien, Marilyn –respondí yo.

—Yo sé bien que sois amigos del otro tipo, pero espero que vosotros y yo podremos seguir siéndolo.

—Claro, Marilyn, nosotros continuaremos siéndolo. Yo te lo prometo.

—Me alegra. –Un corto silencio.

Yo pregunto: —¿Dónde estás ahora?

—En mi casa; he llegado de México.

—¿Quieres venir a cenar esta tarde?

—Quizá es mejor que se lo digas a Hedda...

—Yo te invito de parte de los dos.

—De acuerdo. Hasta esta tarde.

Más tarde me dice: «Me fui al campo un día de la semana pasada con una pequeña camioneta y su conductor para traerme algunas cosas y muebles. Esos objetos raros por los que siento cierto afecto; ellos no valen casi nada, pero me gusta tenerlos siempre conmigo y por eso marché por ellos. Yo creo que no valen más de cincuenta dólares. Me resultan portadores de buena suerte, o es posible que lo contrario. Tuve que telefonear a mi "ex" referente a esto y me dijo: de acuerdo, ven cuando quieras por ellos; si no estoy aquí, ya sabes dónde se encuentra la llave. Le dije cuándo iría, pero llegué y él no estaba allí. Me resultó triste; yo esperaba que se encontrase allí y que quizá me invitase a tomar una taza de café o algo así. Hemos pasado algunos años felices en esa casa. Pero no estaba allí... Bueno, pero me dije, quizá tiene razón; lo que ha terminado, ha terminado, ¿para qué torturarse con saludos? Sin embargo, aquello hubiera sido mejor, más correcto, ¿no crees? Si hubiera estado allí para acogerme. Con una sonrisa hubiera bastado.»

Las relaciones que Marilyn tuvo con el padre de Arthur fueron poco corrientes. Para ella fue más que un suegro. Despertaba en ella el sentimiento de un verdadero padre. Su ternura y solicitud la ha habían conquistado. El señor Miller, que había tenido muy poca formación (era un emigrante), tenía sin embargo las reacciones instintivas de un caballero. Le gustaba hacer rabiar a Marilyn y ella le tomaba como cómplice ideal de sus diversiones. Realmente lo adoraba; era el bondadoso osazo brusco, el padre que no le causaría jamás ningún daño. El divorcio le partió el corazón. Continuaron telefoneándose y desayunando juntos de tiempo en tiempo. Ella se preocupaba de su salud; él, de su porvenir. Ella le visitaba en cuanto se enteraba de que estaba malo.

Y de nuevo las viejas angustias. Y de nuevo los remedios para poder dormir. Sus reacciones eran evasivas, no contestaba cuando se la llamaba. Nunca la había visto tan deprimida. Finalmente, su doctor decidió que debía ser hospitalizada. Llegada a ese estado, su dependencia de los medicamentos aconsejaba tomar una decisión tajante. Se la persuadió de entrar en la Clínica Payne-Withman de Nueva York. Sin decirle que era un hospital para enfermos mentales. Cuando se dio cuenta, se turbó, se horrorizó y se sintió traicionada. Un joven doctor, preciado de sus estudios, trató de calmarla.

En lugar de responder a sus demandas, él no hizo otra cosa que preguntarla: «¿Por qué es usted tan desdichada?» Le respondió llena de furor: «He pagado una fortuna a los mejores médicos para que lo descubran, ¿y viene usted a preguntármelo a mí?» Una vez (nunca me han dicho las razones) arrojó una silla contra la puerta de cristal. Ellos la pusieron bajo vigilancia en una sala custodiada y la cambiaron sus vestidos. Se encontraba sola, enloquecida. Su vida y su carrera hecha trizas, retenida en un manicomio, exactamente como su madre. Su miedo debió ser indescriptible. Llamó entonces a la persona con la que sabía que podía contar: Joe Di Maggio –Joe el "Cogneur", como ella le llamaba con frecuencia. Vino en su ayuda y, según Marilyn, amenazó con destruir el hospital ladrillo a ladrillo si no se la dejaba en libertad inmediatamente. Firmó unos papeles y quedó fuera. Ella contaba con orgullo la hazaña: «Mirad qué clase de jugador de pelota es Joe.»

Desde allí fue rápido el trayecto hasta Columbia Presbyterian Hospital, donde ella quiso reponerse. En una de nuestras visitas, mi mujer y yo la encontramos pálida, desatinada, acostada en un lecho sobrepuesto: una enfermera enjugaba su frente humedecida. Levantó débilmente la mano, sonrió: parecía estar en lo último de sus fuerzas. Estaba enferma, no solamente en su cuerpo, sino en su espíritu y su alma, el motor más potente del deseo. La luz estaba ausente de sus ojos.

******

California 1962. Su última primavera. No le quedaban más que unos meses de vida. Comenzar desde cero después de un tercer fracaso conyugal exigía un esfuerzo colosal y un gran control de sí misma. El rizo estaba rizado, ella estaba de nuevo en Hollywood. Nada de una vuelta triunfal, un retorno allí, a falta de otra cosa: volvía porque no tenía otro sitio donde ir. Cuando no se puede vencer al mundo, uno vuelve siempre a su casa. Se había mudado a su nueva casa: la casita que no sería jamás terminada de arreglar y que ella soñaba desesperadamente por transformarla en su hogar permanente.

El estilo era mejicano, con baldosas de porcelana, máscaras colgadas en la pared, alfarería de diferentes colores y un gran calendario azteca decoraban las paredes de

las distintas habitaciones, las cuales a pesar de todo aparecían frías, como sin terminar. Cortinas blancas y visillos cubrían los cristales del dormitorio. El mobiliario no era nada importante, como si Marilyn estuviese poco segura de la casa y de quien en ella vivía. Detrás, una pequeña piscina con césped y unos árboles, todo ello como un acre de tierra que daba sobre un profundo barranco, ofreciendo un modesto panorama, lejos de los esplendores de Beverly Hills, pero a ella le gustaba el sitio. De nuevo sola, se mostraba febrilmente optimista. Sí, quería trabajar, realizar una nueva película, recobrar su carrera. ¿Habían llegado hasta sus oídos los rumores de que estaba acabada? Sí así era, ella no hablaba nunca de eso, sino más bien del futuro. El destino la vigilaba de cerca, sabiendo cuánto tiempo le quedaba de vivir, de pasear calmosamente por el jardín, inspeccionando el terreno, espiándola desde la ventana de su cuarto, donde pronto se descubriría su cuerpo sin vida. Y yo la veía a ella consciente de su desesperación, esforzándose por controlarla. Era Ruth perdida en la tierra extranjera.

El país de los golpes certeros.

Varios días después de nuestra llegada (mi mujer y yo habíamos sido invitados para trabajar en una película en Hollywood), Marilyn telefoneó y nos anunció excitada: «Este domingo vamos a ir a casa de mi psicoanalista, quiero presentaros; le he dicho a su mujer que llegaremos.»

Dudé un poco: —¿Tú crees? (Jamás tuve trato con psicoanalistas.)

—Es un hombre maravilloso y su familia igual –me contesta sin responder a mi pregunta–. Le caeréis bien y él a vosotros igual.

—¿Y qué vamos a hacer? ¿Hablar de ti?

—De acuerdo; siempre que yo no os escuche. Os llamaré en seguida.

Unos minutos después nos anunciaba que no solamente estaríamos invitados nosotros, sino que podríamos quedarnos para escuchar la música de cámara. Supimos entonces que su psicoanalista tocaba el violón en un cuarteto de aficionados.

«La música de cámara –nos dice riéndose–, y no en una habitación, sino en el *living-room*.» Se sentía feliz pensando en saborear la música de cámara, selecta, el champán de la música.

Las presentaciones fueron un poco rebuscadas. Ella me presentó no sólo como escritor, sino como su "amigo poeta", y Hedda no sólo era mi mujer, sino «una persona querida, y ellos forman una pareja feliz».

Nuestro anfitrión, el doctor Greenson y su familia, fueron encantadores y maravillosamente naturales. Marilyn se encontraba a sus anchas. Podía verse bien lo tranquila que allí estaba. Era como una segunda "casa suya" (una casa mucho más acogedora, pensé yo en un instante). La casa era también de estilo mejicano, por lo que comprendí que le servía de modelo a Marilyn para decorar la suya (la que no era sino una pobre imitación de aquella en que estábamos).

«Yo me esfuerzo en avanzar, doctor», parecía decirle con sus actos. «Creo que ahora ya puedo vivir sola, pero quiero algunos recuerdos de la casa.» En cierto sentido, su tentativa de querer reconstruir una imitación de la casa de su doctor era un signo conmovedor de afecto e indicaba un comienzo de independencia. Después de la cena y de ciertas habladurías de domingo, llegaron los demás músicos. Pronto comenzamos a escuchar que se elevaban al aire las célebres notas de un cuarteto para cuerda de Mozart. Pudimos comprobar que el psicoanalista tocaba con la pasión de un apasionado aficionado. Logró disimular algunas notas falsas que se le escaparon con su entusiasmo al tocar. En conjunto aquello fue una perfecta y agradable tarde.

Muchas veces nos pasábamos el tiempo elucubrando, mientras aprovechábamos aquellos interludios, y así rompíamos la rutina de un trabajo enojoso. A veces llevaba conmigo algún amigo. Me acuerdo de la discusión apasionada que un día sostuvo Marilyn con el guionista Ira Wallach en la cocina. Él afirmaba que todas las guerras, pensándolo bien, eran absurdas y no conducían a nada. Marilyn le negaba tal cosa: «¿Y Hitler?», arguyó. Ira, a su vez: «El hecho de que nosotros hayamos ganado la segunda guerra mundial no ha modificado mucho la historia.» Marilyn respondió con agresividad: «Ira, eres el hombre más sardónico que jamás he conocido. ¡Tú no crees en nada!» Más tarde, como yo preguntase al doctor Greenson si Marilyn progresaba, él me respondió: «El método que yo utilizo para curarla puede parecerle extraño, pero mi opinión firme es que el tratamiento se debe adaptar al enfermo y no al contrario. Marilyn no es una paciente analítica; ella tiene necesidad de una psicoterapia que sea a la vez analítica y que la apoye. Yo la he permitido el tratarnos familiarmente visitándonos como una amiga, pues yo descubría que ella tenía necesidad, en su vida actual, de una experiencia que supliese la deficiencia afectiva que desde su infancia viene sufriendo. Quizá puede usted pensar que he transgredido ciertas reglas, pero si tengo suerte puede ser que Marilyn, en unos pocos años, consiga ella misma hacer su propio análisis. Ella no está aún dispuesta para eso. Me siento en el derecho de decirle a usted esto, porque ella les considera, a usted y a Hedda, como sus mejores amigos y alguien tiene que compartir un poco mis responsabilidades. Con este fin hablé yo a Marilyn y ella me ha permitido el comunicárselo.»

En otra ocasión el doctor Greenson contó un detalle que revelaba un aspecto poco conocido de su personalidad: «Habíamos decidido dar una fiesta con motivo del cumpleaños de nuestra hija, Joanie. Sorpresa para nuestros invitados: Marilyn, invitada, llegó. Después del estupor inicial, muchos chicos danzaban con ella y pronto todos esperaban poder hacer lo mismo. Aquello no se ponía muy bien para las demás muchachas y había una chica de color que nadie bailaba con ella y que, antes de llegar Marilyn, había sido la reina de la fiesta. Marilyn se dio cuenta y dirigién-

dose a ella le dijo: 'Usted conoce una clase de baile que a mí me gustaría aprender, pero sin su ayuda no puedo. ¿Quiere usted enseñarme?' Se volvió a los demás y gritó: 'Parad todos unos minutos, voy a aprender un nuevo baile.' De hecho, Marilyn conocía aquel baile, pero dejó a la muchacha que se lo enseñase. Era muy sensible a la soledad de los demás».

Nos vimos con frecuencia en aquella época. Hablábamos del pasado y nos reíamos de todo aquello que había ido mal en su vida. Ella parecía que no tenía ningún obstáculo en hablar del pasado. Fue aquel un período dichoso para cada uno de nosotros.

Marilyn, Hedda y yo comimos un día juntos en un restaurante de Hollywood; mi mujer marchaba al día siguiente por la mañana a buscar a nuestra hija a casa, yo dudaba si quedarme una o dos semanas más. El autor dramático William Inge (era uno de nuestros amigos y le habíamos encontrado por casualidad en nuestro motel) estaba libre aquella tarde y se había venido con nosotros.

Marilyn había trabajado en su película *Bus stop*, la cual seguía siendo uno de sus mayores triunfos. Marilyn dijo que era maravilloso ver cómo Hedda tenía confianza en mí y me dejaba solo: «Vosotros sabéis que esta ciudad está llena de maridos cazadores». «Yo no cazo jamás –gesticulé diabólicamente–. Permanezco sentado y lanzo un grito salvaje.»

«Yo no me inquieto. Él tiene necesidad de mí para corregir su ortografía –Hedda se volvió a Marilyn y le dijo–: Te voy a echar de menos. Cuídate bien. Prométeme que reposarás antes de emprender lo más duro de la película.» Marilyn asintió: «Estoy en buena forma, de verdad. Al menos en lo físico, aunque no mentalmente. –Echó una sonrisa y se golpeó la frente–: Todo está aquí dentro, ¿sabes? Al menos eso es lo que dicen.» Hizo señas a alguien que estaba al otro lado del salón. Un hombre delgado, guapo, ligeramente entrado en canas, se levantó de su mesa y se dirigió hacia nosotros. Era Joe Di Maggio.

lnge le reconoció y me pareció que palidecía un poco y se hundía en su asiento. La idea de que Big Joe pudiese considerarle como el galán de Marilyn le conmovió aparentemente. Pero Di Maggio fue atento. Sonrió, cogió la mano de Marilyn y la apretó entre las suyas.

Con una voz baja pero musical, preguntó: «¿Cómo vas tú, Marilyn?»

Ella respondió: «Muy bien, Joe –nos lo presentó–: Joe Di Maggio. Vosotros lo sabéis ya, uno de mis 'ex'.»

«Es cierto», contestó Joe amablemente. Soltó su mano y se quedó allí de pie.

Entonces ella comenzó a presentarnos a nosotros con una especie de cómico formalismo: «He aquí mis amigos de Nueva York: Norman y Hedda Rosten. Y aquí un escritor: Bill lnge.»

Bill dijo: «Encantado de conocerle, señor Di Maggio.»

Joe hizo un gesto y dijo a Marilyn: «¿No acabas de separarte de un escritor?» «Sí, pero yo no sabía que existían tantos», replicó ella. Todos nos echamos a reír. Nos dimos la mano. «¿Todo va bien? –le preguntó él–. ¿La nueva película toma forma?»

«Muy bien, Joe; yo tengo confianza de que saldrá bien.»

Juntó el puño contra su mandíbula en tono guasón. «Claro que sí, querida; tú tienes todo lo preciso para que eso marche bien.» Nos saludó de nuevo y se marchó.

«Joe, el 'Cogneur' –dijo ella–. Ahora que he vuelto, él me vigila más o menos. Al menor problema, yo no tengo más que llamar a Joe. Eso me da una gran seguridad. Cierto que no tuvimos éxito los dos juntos. Dios sabrá por qué. Cuando me casé con él no estaba segura de saber porqué. Pensé saberlo al casarme con el siguiente, pero tampoco ha sido así. Ellos tenían los dos sus buenas cualidades», añadió con una pálida sonrisa en sus labios.

Por fin un día, después de comer, me llamó. Como de costumbre, fue derecha al grano: « ¿Puedes venir? Voy a cenar en la ciudad y quiero presentarte a mi nuevo amigo. No puedo decirte quién es por teléfono. Tomaremos una copa juntos. Hasta ahora.» No acababa de comprender por qué ella no podía decirme el nombre de su amigo por teléfono. Como si se pudiese guardar algún secreto en Hollywood.

Fui a su casa y sacó la cabeza por una puerta entreabierta. Tenía puestos los rulos en el cabello. «Estaré dispuesta dentro de unos minutos. Ve a la habitación del fondo. Le he hablado de ti. Tú le reconocerás.» Era Frank Sinatra.

Se levantó para recibirme, alargándome la mano. «Buenos días. Marilyn me ha dicho que iba usted a venir. Me dijo también que era necesario que nos conociéramos.» Sus maneras eran desenvueltas y amistosas, pero extremamente reflexivas.

Los dos nos sentamos y la criada me trajo una copa. Hablamos de las cuestiones corrientes que conciernen a nuestra ocupación. Él me contó su reciente viaje a Europa y entró en detalles a propósito de su estancia en Alemania. No sabía qué pensar de los alemanes. Después de un cuarto de hora miró su reloj. Intercambiamos una sonrisa. Dice: «Es una valiente chavala, pero nunca puntual.» Yo hablaba de mi trabajo en Hollywood, pero eso no le interesaba mucho, aunque escuchaba con educación. Hablamos de los escritores y de las películas, pero sabíamos los dos que era por pasar el tiempo.

¿Cuándo querría ella, por fin, aparecer? Ya hacía una hora que estábamos allí y aún nada de Marilyn. Frank demostraba claramente que estaba enojado. Los retrasos de Marilyn habían molestado siempre a la gente, aunque al fin se reconciliaban. Las opiniones eran múltiples pero vanas: Llegaba con retraso porque esta era la manera de poner ella a prueba vuestro amor; porque tenía miedo; porque no sabía jamás la hora que era; llegaba con retraso, simplemente, porque era una fulana. He escuchado las razones más complicadas para demostrar que era imposible que Marilyn llegase a su hora. Y Marilyn respondía: «¡Oh, yo no lo hago adrede! Yo lo

lamento.» Cualquiera que sea tan atrevido de poner en duda esta respuesta es un imbécil.

Con respecto a esos retrasos, su psicoanalista me dijo: «Las personas hablan siempre de sus retrasos. Efectivamente, cuando tuvo conmigo su primera entrevista también llegó tarde. Yo le dijo entonces: '¿Se da usted cuenta de lo que significa su retraso?'. Ello quiere decir: doctor Greenson, yo no le estimo en nada, yo no tengo ningún deseo de venir a verle.»

«Sorprendida, respondió con una voz infantil: '¡Oh, sí, me gusta venir a verle, de verdad!'. Yo le dije: 'Eso es lo que usted dice, pero sus hechos dicen: Yo no le aprecio nada doctor.' Después de aquello no volvió nunca a llegar tarde. Con frecuencia desayunaba en su coche para ser puntual. Y no sólo se corrigió de sus retrasos, sino que comenzó a llegar antes de tiempo. Demasiado. Media hora antes, una hora incluso. ¿Se da usted cuenta? –sonrió él–. De nuevo no sabía ella la hora en que vivía.»

Puede ser que ella llegase con adelanto a ver a su psicoanalista, pero en aquel momento se estaba retrasando de una manera alarmante.

El señor Sinatra tiene que esperar, lo cual hace como toda persona razonable. Después aparece ella y es un golpe. Viene vestida con un traje estilo indio de color verde claro, de corte muy sencillo: estrecho y cerrado en la nuca y ensanchado al final. Sus zapatos son verde claro y sus medias color natural. Lleva el cabello hacia atrás anudado con una franja verde. Sus pendientes era de otra época y de otro lugar. Llama la atención, porque su atuendo es el de una chica joven preparada para una clase de baile. Ha vuelto a la edad de dieciséis o dieciocho años. Parece que está de buen humor, frívola, un poco nerviosa (¿por su primera cita?). Sinatra está de pie en este momento, deseoso de marcharse. Marilyn tiene aún la satisfacción de decir a Frank que yo soy un poeta; él asiente muy educadamente.

«Si tienes necesidad de un escritor para una película, él es formidable», le dice ella apretándome el brazo. Frank y yo asentimos de acuerdo. Después me agradece el rato que hemos pasado. Salimos de casa juntos. Ellos se van en el coche de él. Ella se vuelve y me hace un signo con la mano como si realmente no existiese para ella ningún problema en el mundo.

A la mañana siguiente el teléfono me despierta a las siete y media.

—¿Qué te parece? –Su voz se muestra impaciente.

—¿Qué me parece, de qué? –De repente odio este absurdo.

—¿De él, de Frankie.

—¿Qué Frankie?

—¿Le encontraste simpático?

—¿Le encontré O.K. Es un hombre terriblemente seductor.

—Es gentil, ¿no es cierto?–Me parecía que estaba realmente excitada. –Yo creo que tú le querrás.

¿Qué quería decir todo aquello? Podría decirse que era una jovencita y era su primer enamoramiento. Después de todo, ella conocía a Frank Sinatra desde los viejos tiempos de Hollywood. ¿Por qué esta repentina intensidad? ¿Hablaba en serio cuando hablaba de él? La historia era nueva para mí. Aquello venía a ser una nueva confusión. Más tarde me di cuenta que el tono aquel de su voz no era de impaciencia, sino de pánico.

Unos días antes le había enviado una cinta donde estaba grabada la lectura de unas poesías que yo había hecho para una emisora local. Sabía que le gustarían los poemas; pero sobre todo pretendía demostrarle que la consideraba amante de la poesía y que pensaba en ella. Estaba sola en estos momentos y se enfrentaba con la dificultad de ajustar su vida; aquellas poesías la iban a ayudar. Eran mis embajadores cerca de ella.

Cuando llegué a Hollywood, poco tiempo después, su secretaria me dijo que ella llevaba en su bolsillo mi cinta, como una especie de amuleto, a todas partes donde iba. Compró un nuevo magnetofón. La tarde que quiso que yo fuese a su casa para escuchar con ella los poemas tenía yo también que asistir a una proyección relacionada con mi trabajo.

Discutiendo de esto por teléfono, Marilyn dice que no hay problema: yo debía de llegar pronto a su casa, la criada tendría preparado café y juntos escucharíamos la cinta; ella desde la cama y si se dormía pronto antes de terminar, no tendría que levantarse, aunque yo me hubiese ya marchado a mis cosas, pues el aparato era automático y se paraba solo. Siempre contando, claro, que yo tuviese que marcharme antes de terminar, dijo.

Al llegar yo, ella está en pijama. El café está dispuesto. Bebemos y hablamos de su trabajo y de sus proyectos y también de los míos.

De mi mujer y de mi hija. De mi trabajo aquí y de cuando tenga que marcharme. Su película cree que va bien avanzada. Está nerviosa, pero dispuesta. Por fin se mete en la cama; yo me siento sobre el suelo, junto al magnetofón. Me dice: «He tomado un somnífero justamente antes de venir tú; me voy a dormir precisamente escuchando tu voz. Me voy a eclipsar, quizá antes de terminar.»

«Estos días trato de acostarme pronto, pero si tienes necesidad de la casa, no dudes en entrar; hay una pequeña puerta detrás, al otro lado del seto, que yo dejaré abierta. Ven a la hora que quieras y quédate el tiempo que quieras. Puedes escuchar discos; tengo de Bach y de Vivaldi y muchos de canciones. Champán tienes en el frigorífico. Seguro que no te aburres. Somos amigos.»

Apruebo lo dicho y mi voz comienza a escucharse en la cinta:

Con frecuencia me pasan cosas extrañas
Estoy, por ejemplo, sentado en un parque
Y un jorobado me pide fuego

O bien una madre me dice «por favor
Cuide mi niño»
Y ella se sube hasta el árbol a comerse una flor
Más de una vez sostengo el extremo
De una cuerda de saltar los niños
Extraños me preguntan siempre su dirección
Por no mencionar a una prostituta ocasional
Que pretende estar perdida: ¿cómo sabía
que yo también lo estaba?

Una breve risa y ella dice: «Formidable.»

Me toman
Por griego, abogado, o tonto feliz
Incluso por Will Rogers...

«Claude Rains», deja escapar.

... Y el hecho es
No solamente no soy ninguno de ellos
Sino que tiemblo ante la idea de lo que soy verdaderamente
Estar reflejado en la mirada de los otros
Me arropa tiernamente: sobrevivimos
Gracias a los locos y desconocidos
En las calles con frecuencia deberíamos estar
Allí donde los errores se dan
Allí donde las vidas se salvan.

Ella escucha con los ojos cerrados y el gesto apacible. Se abren sus ojos calientes y lánguidos, después los vuelve a cerrar. En el poema siguiente su cabeza se inclina ligeramente; escucha v reacciona. Sus ojos se vuelven a abrir: me observan, me envían una sonrisa; yo la envío otra llena de dulzura. Quiero más que nunca para ella una posible dicha y me siento impotente para ayudarla.

Se pasa cerca de un cuarto de hora; el silencio se rompe solamente por mi voz. Ella levanta la mano y susurra: «Si tienes que marchar, hazlo. Yo seguiré escuchándolo sola. Es bello. Gracias por habérmelo enviado.»

Paso delante de la cama y estrecho su mano posada sobre la colcha. Se va a dormir. Salgo, cansado de que mi propia voz me persiga, cansado de repente de una tarea que me hubiera gustado no tener que realizar. Ella se interesaba exagerada-

mente por mi salud y por mi bienestar, cuando yo andaba lejos de mi casa. Una vez, viniéndome a buscar al hotel, me vio charlar con una guapa muchacha en la recepción. Después me dijo: «No te acerques más a esa chica. Tu hogar es feliz.» Yo refunfuñé al estilo de Humphrey Bogart. «¿Y qué?» Ella responde: «Que nada de flirtear con esas pollitas. Si no, se lo digo a tu mujer.» Hablaba en serio. Le gustaba proteger a las mujeres que ella quería. Me decía que tenía puestos los ojos en mí. Le dije que un matrimonio que no es capaz de soportar un poco de flirteo no es un sólido matrimonio. Movió la cabeza. «Déjalo. Punto y aparte.»

Podía ser muy injusta. Sin embargo, yo comprendía sus motivos. Lo que hacía era buscar a tientas una definición del amor, aquel misterio que jamás pudo ser esclarecido por ella; ese laberinto de donde ella no pudo nunca salir. A sus treinta y cinco años, el mundo la había ofrecido ya muchas traiciones y desengaños. Su reacción superromántica era la de ver en mí un marido supermodelo que no pensaba en nada más que su mujer. Odiaba a las gentes que se engañaban mutuamente. El amor hacía, según ella, hipócrita todo eso. Estaba claro que ella no había logrado tener éxito en su vida amorosa.

El instinto la había fallado y su nuevo intento no le iba a descubrir grandes novedades. La inteligencia no ha permitido jamás a nadie un descubrimiento psíquico. Se llega hasta allá a través de una cadena de sentimientos. En su caso estos sentimientos estaban tan mezclados, que quizá por eso impedían todo posible descubrimiento. Ironía la más cruel de todas: la diosa del amor tenía hambre de amor porque le faltaba a ella.

******

¿Acaso aquella última primavera de su vida estaba ella más cerca de descubrir la plenitud? Era valiente, pero no sobrehumana. Su nueva casa era un comienzo: representaba para ella una posible seguridad. Pero también quería decir entrar en sí misma, y es "en sí misma" donde siempre la aguardaban los fantasmas. La industria da y la industria recibe. Hollywood, la fábrica de los sueños, había creado una mujer de ensueño. ¿Podría ella despertarse a la realidad? El matrimonio y la maternidad –verdades esenciales– le habían sido negadas; ¿podrían ahora acontecerle? Parecía imposible encontrar una nueva vida en el país de los escorpiones.

Llegó el día de mi marcha para el Este. Fui a decirle adiós. Iba a ser la última vez que la vería viva. Era medio día. Su doncella la despertó; llegó traspuesta al *living-room*, abrochándose su bata. Sus párpados pesados, su rostro hinchado, como embrutecido por el sueño.

La diosa del amor no estaba precisamente en su mejor momento. Se llegó hasta la ventana, protegiéndose los ojos con la mano:

«Señor, este día va a ser un domingo mortal.»

Le digo: «Ya veo que has abrillantado tu piscina.»

Ella contesta: «Te vuelves a tu casa, ¿no es así? Que tengas buen viaje saluda a todo el mundo de mi parte.»

Su conversación era desordenada. Mi marcha, después de seis semanas en California, la asustaba de manera patente. Quería personas amigas en torno de ella. Las quería allí. Siempre tenía necesidad de alguien que la escuchase, que la sonriese o que riese a la par con ella, alguien con quien conversar y con quien crear un ambiente humano. El vacío completo, sin fin y aterrador, se abría ante ella. Le sugerí, para remontarle la moral, el ir juntos a Beverly Hills y visitar una o dos galerías de arte. Aceptó y de hecho aquello pareció despertarla de golpe. Decidió cambiarse y al poco volvió con unos pantalones, una camisa y un pañuelo sobre la cabeza. Llevaba sus gafas de pleno sol y su "disfraz" que invariablemente no servía sino para llamar la atención sobre ella (Juego al escondite: ¿quién soy yo).

El Cadillac, conducido por un conductor, marchaba por la calzada abrasada. Había traído consigo un *pique-nique* (bocadillos de carne y café); comíamos en silencio. Distraída o ensimismada, rumiaba tristes pensamientos. Dice al fin: «Nunca te has dado un baño en mi piscina; eres un amigo de pega.» Yo asentí. Yo no era un gran amigo; pero estaba seguro de que lo que quería era revalorizar su piscina. Pero yo había estado ocupado y aquel era mi último día allí, y por otra parte no había metido el pie en el agua. «Lo haré en mi próxima visita, te lo prometo», dije muy serio, pues que tanto parecía importarle el asunto. Y he aquí, me dije, yo estoy de nuevo aquí, después de siete años, siendo otra vez su galán. Pero en un mundo diferente. En una época más triste. Y por encima de nuestras cabezas brillando un sol de cuentos de hadas del País del Sol.

Encontramos una exposición de pintura moderna. Marilyn comenzó a calmarse y a distraerse. Adquirió un pequeño cuadro al óleo de Poucette, un estudio en rojo, abstracto. Después sus ojos dieron con otro objeto mucho más particular: una escultura de Rodin –un bronce de una serie de doce de ellos– no más alto de sesenta centímetros. Representaba las miradas de un hombre y una mujer en un beso apasionado; una imagen lírica y apasionante. La actitud del hombre era feroz, brusca, casi brutal; la de la mujer, inocente, dócil y humana. Marilyn contempló la estatua durante más de un minuto; después se decidió a comprarla. El precio pasaba de los mil dólares. Por mi parte la sugerí pensarlo antes.

«No –dijo–, si se reflexiona demasiado en algo quiere decir que no existe tal deseo.» Firmó un cheque.

Durante el trayecto, Marilyn llevaba la estatuita sobre sus rodillas y la miraba con detenimiento. Dice entusiasmada: «Mira esta pareja. Qué bella es. Él la está haciendo daño, pero también quiere amarla.» Aquello parecía confirmar el sentimiento

que dentro de ella misma latía: de gozo, pero también de temor. Recuerdo cómo en nuestras visitas a la sala Rodin del Metropolitan Museum of Art quedábamos parados horas enteras contemplando, Marilyn en especial, el encanto de los exquisitos mármoles blancos que formaban "La Mano de Dios". Los amantes enlazados en aquella mano representaban un éxtasis del que ella quisiera un día participar y con el que soñaba. Por el momento el milagro no se había aún realizado y permanecía tras ella.

Por alguna oscura razón le sobrevino uno de esos tristes momentos de mal humor, incluso de hostilidad. Me dice de manera abrupta: «Vamos a parar en casa de mi psicoanalista. Voy a enseñarle la estatuita.»

«¿Ahora?», pregunté, pues no me gustaba el sesgo que tomaba la cosa.

«¡Claro! ¿Por qué no ha de ser ahora?»

Le dije que no se iba a visitar a las personas sin ser previamente anunciado. Ante lo cual Marilyn se detuvo en su casa, telefoneó, mientras yo esperaba en el coche, y volvió anunciándome triunfalmente que teníamos el permiso para poder visitar a su médico. Se subió al coche y gritó con una sonrisa un poco tonta: «¡En marcha a casa de mi doctor! »

Nos acogió cortésmente. Marilyn depositó en seguida la estatua en el escritorio junto al bar, anunciando con orgullo que la había comprado: «¿Qué piensa usted?», le preguntó con impaciencia. El doctor respondió tranquilamente que era un magnífico objeto de arte. Marilyn se mostraba nerviosa de manera especial y no dejaba de tocar las figuras de bronce. Su voz se iba transformando en agresiva: «Bueno, ¿y qué significa en realidad? ¿Le hace el amor, o simula el hacérselo? Quisiera saber qué es esto. Se diría que es el pene.» Ella señaló una especie de espolón del bronce, unido al vaciado del metal y que parecía traspasar el cuerpo de la mujer. Después de contemplarlo con calma concluimos que no era un pene. Marilyn no dejaba de repetir: «¿Qué piensa usted, doctor? ¿Qué puede significar eso?»

Un drama secreto estaba a punto de ser descubierto a la luz del día. El misterio más secreto de su corazón. Ningún mortal podía dar respuesta a tal conflicto insoluble. La ternura del amor, la brutalidad, ¿qué podía significar todo aquello? Si realmente existían, ¿cómo experimentarlo, cómo reconocerlo y poderse proteger? Todo lo más indecible se encontraba encerrado en aquella cuestión. La verdad me asaltaba a veces de repente. La verdad era que Marilyn se hundía. Estaba totalmente desorientada. ¿Había vuelto a Hollywood, acaso, para su desquiciamiento final? ¿Estaba destinada esta ciudad, la más irreal de todas, a ser la tumba de aquella muchacha?

De la nada la hicimos
América gigante Pantalla, Tierra del Color

Tierra del Ensueño. Tierra de Prostitución...
Al ponerla un nombre la dimos el terror
Nosotros la arrojamos con mirada monstruosa...

Nos volvimos a su casa después de un rato. Bebimos unas copas de champán. Me parecía encontrarla un poco más alegre. Colocó la escultura con precaución sobre la mesa del *living-room* y se echó un poco para atrás para poderla contemplar mejor. La advertí que mi avión partía dentro de unas horas. Ella dijo que organizaría una fiesta en la piscina el día de mi próxima visita, y yo la juré que me mantendría en el agua hasta que me echasen un anzuelo.

Un traguito de champán, un ligero beso y me montaba en mi coche. Me dijo: «Abraza a todos de mi parte.» Llegado a la verja, me volví para decirle adiós con la mano. Estaba aún de pie junto a la puerta. A su vez también ella movía la mano. Su rostro aparecía pálido e insoportablemente punzante: aquel rostro conocido en todo el mundo y que ahora se alejaba de mí para siempre jamás.

No fue muy lejos con su nueva película –la última de su vida–, cuyo título era de una ironía cruel. Seguro que todo terminará desmoronándose. Ella tenía que comenzar en la 20th Century Fox para el mes de febrero, pero no se presentó hasta el mes de abril. En Nueva York recibíamos sus llamadas. No siempre estaba contenta del guion, pero sí satisfecha de poder trabajar de nuevo y de poder terminar su contrato con la Fox. Pero sus viejos problemas la perseguían constantemente. Hubo treguas, indisposiciones, ausencias extrañas; el desastre estaba llegando.

******

Un día nos llamó; de nuevo, la voz de Monroe en extremo fatigada: «Buenos días, buenos días; os hablo en voz baja porque voy para el Este en misión secreta; dejará de serlo cuando esté allí. Voy a cantar para el presidente con motivo de su aniversario. Será en Nueva York, pero no podré veros; tendré que tomar de nuevo el avión y volver en seguida al trabajo.» Casi su reír de siempre: «Los periodistas se van a llevar una sorpresa cuando vean quién me acompaña. Adivinad quién será mi galán. Será mi exsuegro; de verdad, Isidoro Miller. Él ha aceptado. ¿No es verdad que es un ángel?»

La aparición de Marilyn en Madison Square Garden para cantar "Cumpleaños feliz" al presidente John Kennedy, en la primavera (21 de mayo) de 1962, hizo época. Ella lleva un vestido ceñido color carne adornado con piedras de cristal tallado (una auténtica osadía de creación) y canta "Cumpleaños feliz" como jamás antes había sido cantado ni lo será después. Su voz es de bajo, enronquecida: punzante. No es la voz de una cantante, sino la de una mujer madura que ha sufrido mucho y

ha llegado hasta el agotamiento de sus fuerzas. Era el año de su muerte. El hombre para quien ella canta sería asesinado pocos meses después de su propio suicidio.

¿Telefoneó ella, la noche de su muerte, a un miembro de la familia Kennedy? Jamás se ha podido aclarar con fundamento los rumores que existían. Fundados en conjeturas absurdas, esos rumores de unas relaciones entre Robert Kennedy y Marilyn nacieron, por ejemplo, de un banquete ofrecido por Peter Lawford, su cuñado entonces. Robert Kennedy estaba sentado entre Marilyn y Kim Novak. Dilema: ¿Cuál de estas adorables mujeres iba a picar la curiosidad de nuestro héroe político? Pareció a los observadores que Marilyn fue quien llamó su atención desde el primer momento y le cautivó durante toda la comida. La colonia cinematográfica, cuyo juego de sociedad preferido es crear imaginarias infidelidades, maquina en sus calenturientas mentes supuestos romanticismos. Pero lo que ellos no sabían, sin embargo, era que en este caso preciso Marilyn había venido con una lista de problemas sobre cuestiones cívicas, que tenía intención de presentar en forma amistosa a su político anfitrión. He aquí un delicioso equívoco: a los ojos del observador: asuntos carnales; en las susurrantes voces de Marilyn y Bobby: cuestiones cívicas.

Era admiradora de los Kennedy. Admiraba la juventud y la perspicacia. En un banquete con baile en Los Ángeles, destinado a recaudar fondos para el partido demócrata, ella bailó con Robert Kennedy, entonces Fiscal General. «Fue muy delicado y amable, en cierta manera como un chico pequeño. Claro, mantuvo la mirada baja hacia mi vestido, pero yo estoy acostumbrada a este género de cosas. Pensé que iba a tener galanterías conmigo, pero me preguntó que quién era según mi opinión el hombre más guapo de la velada. ¿Qué quiere usted que yo le respondiese a una semejante pregunta? Le dije que él. Después de todo y en cierto sentido, era él.»

Este hermoso y precavido caballero iba a seguir la misma suerte que su hermano. Una misteriosa cadena del destino, una cadena mortal.

******

Una visita de Marilyn a Nueva York (que el estudio no había autorizado), sin hablar del aspecto político que ella implicaba, parecía colmar la paciencia del estudio. Están al límite de toda esperanza de reconciliación. La situación se agravó más aún por su estado de salud (¡otra vez!). Por añadidura, el médico se encontraba de vacaciones en Europa, lo cual aumentaba su angustia. Aunque él la había confiado a los cuidados de un psicoanalista amigo, el pánico se había apoderado de ella. El doctor Greenson volvió de Europa y forzó al estudio a concederla una semana de permiso para poderla poner en forma. El estudio consintió, pero al día siguiente (7 de junio), sin previo aviso, la despidió. Con esto se le terminaba de caer el otro zapato; el ruido que armó se oyó en el mundo entero. Poco tiempo después, cuando

abandonó la película, la prensa local se hizo eco de rumores según los cuales los compañeros, miembros del equipo de trabajo en la película, la inculpaban con severidad por haberles impedido la continuación de su trabajo. Aquella reacción la hirió profundamente. Porque ella se había sentido muy unida a los que trabajaban con ella, desde el conductor de taxi hasta los bastidores y ahora, mira por dónde la acusaban de traidora. Aquellos en los que más confiaba, la gente de clase media, estaban dispuestos a destronada. Marilyn había caído; la cuenta "atrás" había comenzado. Y para terminar, otro anillo se cerraba también: nuestro *private joke*, nuestro pacto de llamarnos si uno de nosotros dos estaba decidido a dar el gran salto. Me telefoneó el 4 de agosto de 1962, víspera de su muerte. ¿Era aquella la llamada a la cual yo debía estar atento? Me lo he preguntado muchas veces después. Puede ser, pero estaba muy disimulada para que yo me hubiese podido dar cuenta. En un primer momento, una conversación alegre y agitada. ¿Habíamos visto su última entrevista en el "Life"? Sí, y le manifestamos que había estado formidable, que nos gustaba mucho el estilo. Nos habló del futuro –¿era esto una alusión?– y de lo contenta que estaba con poder venir dentro de un mes al Este: «Iremos a Washington juntos –dijo–. Estoy invitada a una fiesta de caridad con una nueva comedia musical a fines de septiembre. Butacas de orquesta, lo vamos a pasar muy bien. Ya es hora de empezar a vivir, ¿no?»

Parecía desbordante de vitalidad, optimista. ¿Fue aquella la llamada que yo no supe interpretar? Yo no escuchaba muy atentamente que digamos. Me hablaba de su casa, a punto de terminar. El embaldosado estaba ya acabado; los muebles, por fin iban a llegar. Y su jardín, ¡qué bonito iba a estar con los nuevos arbustos! Se pasaba de un tema al otro: «Escucha, ¿por qué no os venís los dos? Os quedaréis algún tiempo, os echo de menos. ¡Por favor, venid! Yo prepararé la piscina. Si no podéis venir los dos, Hedda puede hacerlo sola. ¿Y cómo estáis todos? ¿Es verdad que vais bien? Y Pat, ¿pasa bien las vacaciones? Hace una eternidad que no la veo. Transmítela mi afecto. ¿Cómo estáis vosotros dos?» Marilyn no preguntaba tan a menudo cómo nos encontrábamos; al menos, nunca de una manera tan insistente. «De hecho la película va a poderse recomenzar de nuevo. Por otra parte, yo he recibido ofertas del mundo entero. Proposiciones maravillosas, que aún no he tenido ocasión de pensar en ellas.» Hablaba sin parar. Había un mensaje cifrado detrás de aquellas palabras que yo no llegué a descifrar. El mensaje quería decir: ¡Socorro! Y ella continuaba charlando: «Vivamos antes de comenzar a envejecer. ¿Cómo vais vosotros realmente? ¿Estáis seguros de que todo va bien? Escucha, tengo que colgar; voy a recibir una llamada de lejos. Te volveré a llamar el lunes. Adiós.»

¿Me engañó? No me dijo que se iba a matar. ¿O quizá no lo sabía, todavía no lo tenía decidido? Telefoneó aún por última vez la noche de su muerte.

No lo hizo a mí.

Recientemente he encontrado en mi despacho una carta dirigida por mí a Marilyn Monroe. 12305 Fifth Helena Drive, Los Ángeles 49. California. El matasellos del 4 de agosto de 1962, 23,30 horas. Una carta que la había escrito el día en que nos había llamado por última vez. Nunca se abrió esta carta. Marilyn murió en las primeras horas de la mañana del 6 de agosto de 1962, antes que llegase la carta.

Cuando se me remitió, pensé que era un trozo de una historia acabada, un *postscriptum* a una tragedia. Por eso no quise destruirla: era mi último lazo con una persona notable. Quedó cerrada y deliberadamente apartada. Varios años después he abierto el sobre y he leído lo que escribí:

> *Querida Marilyn: Estas palabras, después de mi tarjeta, son para decirte que mi segunda impresión sobre tu entrevista en el "Life" confirma la primera buena impresión. ¿Por qué estabas tan nerviosa cuando telefoneaste? Cálmate. Lo he vuelto a leer y lo que tú dices es algo sensible, inteligente y honesto. Dicho con valentía además. Has mirado al mundo cara a cara y has dicho lo que pensabas. Has hecho comprender a todos que tú puedes enfrentarte con tu vida con la misma lucidez que cualquier otra persona. Nuestro amigo Ettor también dice que le ha gustado mucho. Con este motivo él me ha dicho que le debes una carta. Le respondí: no te es permitido recibir mensajes de Marilyn por correo, sino de experimentarlos. Yo, por mi parte, es lo que hago. No estés furiosa porque no me haya bañado en tu piscina la última vez. Esperamos verte en septiembre.*

Pero sobrevino aquel momento de miedo cerval durante unas horas del 6 de agosto, en las que el "no-ser" la invadió; buscó la ayuda en los somníferos y no pudo ya llegar a conocer septiembre. Mucha gente ha hablado de ella después. De Hollywood, de Nueva York y de otros sitios de todo el mundo. Periodistas, agentes de publicidad, directores de escena, admiradores («Era formidable, encantadora»), detractores («Preferiría hacer mi próximo filme con Hitler»), hombres famosos (tanto de nuestra patria como de otros lugares), reporteros, periodistas, sociólogos, profesores de arte dramático, psiquiatras amigos y adversarios, cronistas que han inventado de todo, biógrafos que dieron a luz retazos de su vida confusos y dispersos y nunca toda la verdad, presuntuosos, estafadores, corazones compasivos... todos ellos la "conocían".

Pero ella se evadió de la realidad para entrar en el mito, atrapada en un crepúsculo de historia y de recuerdo y nos obsesiona con preguntas a las cuales jamás podremos contestar... Toda belleza es misterio. Lo que vuelve hasta nosotros es la sonrisa, el corazón desesperado, la imagen ardiente, y no se desvanecerá ya más. En mi despacho tengo otro recuerdo que a veces contemplo. Es una postal que me mandó

un día. Por una parte, un "Jet" de las "American Airlines". Por el otro el mensaje: una sola frase:

Adivina dónde estoy.
Con ternura.
Marilyn.

¿Quién ha matado a Norma Jean?
Yo, dice la ciudad
Era mi deber social
Yo he matado a Norma Jean

¿Quién la ha visto morir?
Yo, dice el crepúsculo
Y una lámpara de noche
Nosotros la hemos visto morir

¿Quién le ha robado la sangre?
Yo, dice el fan
Poco a poco
Yo le he robado su sangre

¿Quién le pondrá su sudario?
Yo, dice el amante
Por disimular mi culpa
Yo le pondré su sudario

¿Quién le cavará su tumba?
El turista que vendrá
Para juntarse a la fiesta
Él su tumba cavará

¿Quién serán los plañideros?
Nosotros, los que la representamos
y perdiendo los diez por ciento
Seremos sus plañideros

¿Quién presidirá el cortejo?
Nosotros dice la Prensa

Con dolor y con tristeza
Llevaremos las cintas del féretro

¿Quién tocará las campanas?
Yo, gritó la madre
Cerrada en su campanario
Yo tocaré las campanas

¿Quién olvidará más pronto?
Yo, dijo la portada de los diarios
Comenzándose a esfumar
Yo seré la primera en olvidar

NORMAN ROSTEN

******

MARILYN MONROE O EL TRASERO AL DESCUBIERTO

Claire Clouzot

De todos los ídolos amorosos, Marilyn Monroe es el único "Objeto-monstruo". Su mito está ligado a un inconsciente oscuro, mal estudiado. Un inconsciente muy fuerte, sin embargo, porque el culto marilyniano se vuelve a imponer hoy con la misma virulencia.

Marilyn, su vida, su carrera, su "persona", todo lo que aquélla representaba, ha planteado problemas siempre a los que pretendían ver claro. Demasiada adoración, olas de odio, un campo que se extiende desde la piedad hasta el deseo, o desde el deseo hasta la compasión, todo ello sospechoso. Su vida, turbulenta, ciega como su belleza. Su muerte viene a deslumbrar más aún. Se quiere encontrar la verdad en los biógrafos, en los halagadores; imposible. Casi nadie de los que se han interesado por ella puede considerarse inocente. Con todo, en la vida de Marilyn un solo testimonio se presenta simple y afectuoso, el de un poeta, hombre casado, cuya vida y sexo no tienen (aparentemente, al menos) necesidad de ella: Norman Rosten. ¿Cómo extraer algo esclarecedor de los demás? Todos ellos son sus amantes, unos reales, otros putativos, y los amantes *post-mortem* fantásticos. El perverso "anonymus" que se publica el año de su muerte, un curioso librito: "Acerca de las violaciones sufridas por la niña Marilyn Monroe" en prosa. Este personaje, que ni siquiera ha tenido el coraje de firmar, tiene que contarse entre los violadores de Marilyn, empezando por el señor Kimmel, que al parecer habría comenzado a molestar a la niña desde los once años.

También están aquellos que se vengan de no haberla "poseído". Por ejemplo, Norman Mailer, cuyo fantasma respecto a Marilyn tiene las proporciones de su megalomanía. Como le "falló" encontrar a Marilyn, escribe al estilo de propietario frustrado. No para de hablar de sus *fucky films*, emplear términos como *hot pussy*, y se recrea en describir su mal aliento, sus reglas, su suciedad y su gran vientre. Su libro

está basado en una superioridad propia del sexismo, pero que se oculta aparentemente con la presentación de atrayentes fotos. Trata de escondernos su porquería, su encarnizado ataque a la mujer-objeto, por medio de la belleza del objeto presentado. En general puede decirse que la alquimia funciona. El libro es un *best-seller* en los Estados Unidos.

Está Robert F. Slatzer –un amante real–, que, en "investigación sobre una muerte sospechosa", pretende sacar partido hasta de su muerte. Naturalmente, nosotros no sabemos nada preciso, sobre todo ignoramos si ella había tomado aquella decisión. A mí me pareció obvio siempre que la muerte de Marilyn había sido una muerte diferida. Fue el resultado de dosis crecientes de química farmacéutica, las cuales en el mes de agosto de 1962 cruzaron la barrera mortal.

Pues no. Para Slatzer, su muerte forma parte de un complot muy vasto, muy importante; un complot de hombres. Algo así como un supositorio mortal administrado por la C.I.A. en el recto de la amante del ministro de Justicia. Es el dossier secreto de M.A.R.I.L.Y.N., que se traduce como «misión imposible o Watergate», una historia de hombres políticos con sutiles magnetófonos, declaraciones suprimidas. Siendo un asunto de Estado, sobrepasa, pues, los límites que pueden ser los de un suicidio de una mujer perdida. Al mismo tiempo Slatzer me ofrece la siguiente versión: hace de la estrella suprema la suprema prostituta. El rey-Kennedy la manda buscar porque había soñado con ella, pero una vez "poseída" no es más que una vagina más como las demás. Ya lo sabemos todos: los reyes que querían una mujer de mala vida, la poseían; después (si ella tenía suerte) la despedían o (si su suerte era menor) le cortaban la cabeza.

Nos quedan las imágenes de Marilyn Monroe. Ahí, por lo menos, podemos ver lo que de ella se ha hecho y el efecto que ella ha causado en los otros. Con las fotos ese intento está claro que no es posible: es demasiado bella. La fascinación narcisista es demasiado fuerte para poder esclarecernos el género de relación secreta que Marilyn ha mantenido con su público. Uno se pierde en la contemplación de una aurora, de una noche que ella ha sacado de sí misma para hacer honor al falo-objetivo. No hay nada que hacer.

Tenemos, por fin, las películas. Ella hizo treinta, de las cuales yo conozco dieciocho: las que se pueden ver en Francia y las de la televisión norteamericana. Observando atentamente se descubre una anomalía, un objeto-monstruo. Una especie de Betty Boop, atrofiada en la cabeza, hipertrofiada en el cuerpo. Viendo estas películas no se comprende que el mito se mantenga a costa de tal burla de mujer; pero también se puede comprender muy bien. Demasiada blancura, rubicundez por todas partes. Boca barnizada, talle, caderas, nalgas y, sobre todo, un vientre muy señalado por el raso que le cubre y la cintura que le completa (Marilyn es la responsable de este "producto", ya que es ella la que descubrió su potencial erótico a los doce

años, enarbolando un *sweate*r de una «hermanita») o velado con tules que favorecen el juego «permitido-prohibido». Se ve entre los bordados los senos ofrecidos por el tul o la gasa. Es la muñeca de tamaño natural de Berlanga. Es la muñeca del recorte de prensa puesta como anuncio: «De lujo» por cien mil francos como en *Los caballeros las prefieren rubias*, *Cómo casarse con un millonario*, *El príncipe y la corista*...-, «ordinaria» a quince mil francos como en *Río sin retorno, Bus Stop, El multimillonario*. Es el objeto-sexo, el más perfeccionado que los hombres hayan podido jamás fabricar para el cine.

LA MUÑECA MONSTRUO

El tipo de fantasía que Marilyn Monroe suscita en los hombres es unívoco. No diversificado, ni amañado, sublimado, como es el caso de Greta Garbo, Rita Hayworth, Marlene Dietrich. «La idealización de la estrella implica, eso está claro, una espiritualización», dice Edgar Morin en 1956. Esto no cuenta para Marilyn. Edgar Morin escribe después de la película *Río sin retorno*, donde, por un breve momento, ella puede parecer rescatada llegando a ser madre de un niñito: Tommy Retting, pero es la última ocasión de su carrera. Las otras estrellas son diosas, sacerdotisas, mujeres ideales para las almas, sublimadas. Se las exalta, se las adora, se las respeta también.

Cuando se sueña en Marilyn, "sueño" quiere decir aquí organización fantástica del deseo. Se la desea sin sublimación alguna. Sus películas no lo permiten. Marilyn es literalmente la *pin-up*. Porque ella mueve nuestra imaginación sobre un solo registro, el de la apariencia física. Todo exterior, nada dentro. Cabeza vacía pero cáscara adornada. Su impacto se localiza bajo la cintura. En estas películas, el Objeto es mantenido en su forma primaria y al nivel único del erotismo. Una mujer reducida a sus contornos: boca, senos, piel, nalgas. Son el efecto que ella produce a los doce años («a mis doce años yo parecía tener diecisiete») sobre los muchachos miembros de los equipos de competición, con el *sweater* demasiado pequeño para ella; el que causa a sus dieciséis en la base militar de Catalina Island, ante los soldados hipnotizados por su pantalón corto; en Corea en el año 1951, ante los soldados del ejército norteamericano, y son todos esos efectos los que se prolongan a lo largo de su carrera; si ella llega a estrella se lo debe a los militares.

Un primer grado: el animal. Charles Spofford III, el niño de trece años disfrazado de hombre de la película *Los caballeros las prefieren rubias*, dice a Marilyn que está perdonada gracias «a su magnetismo animal». La verdad sale de la boca de los niños, sobre todo si ellos llevan smokin y son una caricatura de hombre. El dicho va dirigido a una Marilyn pillada en el hueco de un tragaluz por la cabeza y los hombros mientras su parte posterior no la permite pasar. Spofford III, el público y

nosotros sabemos que lo importante es lo que pasa tras el primer plano. La atención está centrada en la parte posterior de Marilyn. Posición de una perra que ha sido pillada entre la verja, por la que trata de pasar su cuerpo.

El erotismo jamás es sugestivo con Marilyn. Es a la vez inconsciente e injuriante. A lo largo de una escena donde el efecto está «inflado» (la seducción de Tony Curtis en *Con faldas y a lo loco*), lo grosero queda desplazado, al ser descargado por lo cómico. Y el personaje masculino frecuentemente está compuesto, lo cual permite funcionar la fantasía.

En *La tentación vive arriba*, Marilyn se encuentra en un baño lleno de espuma, con el dedo del pie pillado en el grifo de la bañera y el fontanero vestido con el mono (Victor Moore, cincuenta años), que ha venido para ayudarla a poder sacar su pie del grifo. Él manipula una enorme llave inglesa, la cual se le cae dentro del baño y trata de cogerla precisamente bajo el trasero de Marilyn, que le dice algo así como: «Hágalo, pues; no hay inconveniente...» Esto es «inconsciente», porque se trata de una visión cómica del celo de Tom Ewell y donde el fontanero no es un posible rival para el espectador.

También es provocativa a la vez, debido a la imagen del fontanero con el brazo desnudo que rebusca hundido bajo Marilyn y el agua. Y ¿cómo no pensar provocativa la escena de *Bus Stop*, donde Don Murray arranca lo largo del vestido de noche de Marilyn? Ésta, furiosa, grita: «¡Devuélveme mi cola!» ¿Que ha perdido su cola, o que la va a perder? Eso es lo que uno se pregunta respecto a Marilyn y que nos hace reír a su costa. Ella trabaja a favor del espectador macho, el *pin-up*.

La desnudez de Marilyn Monroe es inconsciente en la escena del fontanero. El Objeto no se desnuda cara al otro. La excepción la tenemos en una escena de *Río sin retorno*, donde Marilyn está desnuda cubierta con una manta. Un viento de erotismo sugestivo conmueve esta escena que no se volverá a encontrar hasta la película *Vidas rebeldes*.

Por lo regular, Marilyn Monroe no queda impresionada, ni impresiona ella de manera sugestiva. Abraza una vez cada película durante alguna canción, o para concluir el filme da un beso de esposa, en todo caso nunca hace el amor. Uno se las arregla para colarla un poco más manteniéndola en la comedia: desde el instante en que todo se hace para provocar la hilaridad, ella logra excitar, pero sin acariciar ni ser acariciada.

De hecho, hasta *Vidas rebeldes*, ella no nos muestra claramente una relación con los otros que podamos decir de hombre y mujer. Es más bien la de una «cabra loca o de una serpiente», como ella misma lo dice en *Los caballeros las prefieren rubias* a propósito del sexagenario Charles Coburn. O la de una hucha en forma de cerdito rosa con la moneda de oro que ella espera, como en *Cómo casarse con un millonario* y *Con faldas y a lo loco*.

Por otra parte, ¿cómo mantener las relaciones normales con los lerdos, torpes y asexuados que la dan como compañeros? David Wayne, Tommy Noonan, Donald O'Connor, Tom Ewell, tan feos, tan poco atrayentes, son inmediatamente deshechados por el fan de Marilyn. Es como si se encontrase en competencia con una mediocridad. Pero la fantasía no funciona cuando a Marilyn se la presenta ante los apuestos muchachos: Robert Mitchum, Yves Montand. Siempre me había preguntado por qué los hombres de crítica norteamericanos denigraban sistemáticamente *Río sin retorno* y *El multimillonario*. La respuesta está aquí: Mitchum con su magnetismo, Montand con su encanto, son dos tipos molestos. En este caso, los americanos evocan pretextos falaces: «Marilyn no puede rivalizar con la belleza natural» (*Río sin retorno*). «El guion está hecho para un Montand, no para ella; ¿para qué darle un equivalente-hombre, un Monroe hombre a Marilyn?» La pregunta es pertinente, pero nuestras respuestas no son las de ellos. Pues precisamente porque Mitchum es un equivalente de Marilyn en masculino, es por lo que yo encuentro *Río sin retorno* equilibrada y con dos dosis de erotismo que se equiparan.

Un grado más: el Objeto es accionado, es decir: manipulado, llevado al retortero como un paquete. Precisa de un propietario. *Bus Stop* desarrolla este tema único a lo largo de cien minutos. En ella se reduce a Marilyn por última vez al estado de mercancía. La cinta representa una feria de ganado donde el cowboy de cabeza ligera, pero de espaldas cuadradas, la elige como una ternera, aunque la llama su "ángel". Descuido revelador. Un "ángel" cazado a lazo y que se carga sobre sus espaldas como lo hace un carnicero, no es un ángel sino un torillo amarrado en el rodeo. Llamarle "Mi ángel" concede a Don Murray la redención por la pureza de sus intenciones y el público se deja coger. Para los norteamericanos es la mejor película de Marilyn. Es ella tan "tierna", tan "emotiva"... En *Río sin retorno*, Robert Mitchum no dice «yo te amo, yo me caso contigo» o cosa parecida. Él entra, la coge y se la echa a sus espaldas como un buen terrateniente. Tal macho, tal gesto. Primer plano definitivo: el trasero de la mujer-Objeto.

Hay una insistencia en este aspecto de Marilyn que me llama la atención. Los directores de escena de Marilyn, que se ha dado en llamar "autores" y que son, según se dice, respetables y respetados: Howard Hawks, Otto Preminger, Billy Wilder, Joshua Logan, John Huston, se quedan bizcos ante sus nalgas. Incluso el muy distinguido *british* Sir Laurence.

En *La tentación vive arriba*, el trasero es la carta de visita. Tom Ewell conoce a Marilyn por el lado peor: ella sube las escaleras, el hilo de su ventilador queda cogido por la puerta y Ewell descubre su parte posterior. En *Bus Stop* aquello tiene lugar a propósito de hacer una fotografía de la mujer-Objeto. El fotógrafo del "Life magazine" encuadra bien la susodicha parte apoyándose en su disparador, mientras que Marilyn está empolvándose su nariz de espaldas a la cámara. El fotógrafo dice:

«¡Gracias!» y se va encantado de haber obtenido tal foto, entre tanto que ella se vuelve. Este fotógrafo es prototipo del "Homo-americanus", es el público de Marilyn, es su fan. Fan=fanny. ¿Prevalecerá este juego de palabras?

En *El príncipe y la corista* el trasero se distingue menos, pues estamos en Inglaterra; pero en el último plano de la película la muestra, a pesar de todo, de espaldas. En fin, en *Vidas rebeldes*, los hombres del bar apuestan sobre el trasero de Marilyn que se mueve al ritmo del juego del *badminton*. Con un detalle, sin embargo: la mirada libidinosa queda castigada inmediatamente por Gable, pues, como veremos, Marilyn no es ya un objeto. Pero sin dejar de creer, por eso, que los realizadores ponen en práctica el dicho de una canción de Leo Ferré: "Tu estilo es tu culo". Canción popular, películas populares.

LA GOLOSINA DE PAPA

Otro grado y medio: Marilyn es una niña que se la mantiene en la regresión. «Yo no he crecido jamás», dice Elsie Marina en *El príncipe y la corista*. Ni los guionistas, ni los patronos de la Fox, ni sus maridos, la hicieron crecer. Ella no sabe nada, no comprende nada, dice frases equivocadas (confunde yate con destructor, gran duquesa con excelencia), no relaciona causa y efecto, guarda su ropa interior en la nevera y come patatas fritas con champán. Es una cabeza de chorlito que más bien tiene necesidad de clases nocturnas. En la vida ordinaria, cuando se pretende culta, recibe la burla de los estetas (Joseph L. Mankiewicz, Laurence Olivier) y los periodistas. Se vuelve hacia la cámara, en *Con faldas y a lo loco*, y dice: «Os lo había advertido bien: yo no soy muy inteligente.» Mantenida como niña, le gusta y comprende aquello que prefieren y comprenden los niños: los otros niños, los perros, aquellos que sufren, el árbol de Amagansett que está enfermo porque un muro de piedra desvitaliza sus raíces. «¿Quién va a alimentar a estos pobres pajaritos que emigran hacia el Sur?», pregunta ella a Norman Rosten. Y en *La tentación vive arriba* se conmueve ante la Criatura del Lago Negro y dice a Tom Ewell: «¡*Oh poor thing*! ¡Tiene tanta necesidad de un poco de afecto...!» Su amor antropomórfico no está definido. Prefiere las criaturas a los hombres de película, sus compañeros. Invierte el orden de importancia: los animales y vegetales primero, después los hombres. Esto satisface al fan, que no tiene así otro rival que las plantas, animales o moluscos.

El niño tiene necesidad de protección. Es una muñeca que dice «papá» y no «mamá» cuando se la toca, digámoslo así por parodiar una canción. El fantasma marilyano es un fantasma de protección paternal. Marilyn Monroe es la golosina de papá. Aún físicamente tiene lo pastoso, lo brillante y hasta el sonrosado. Tangiblemente también corresponde a ello: el espectador fan sale con las manos vacías del

cine debido a su efimeridad. Simbólicamente –en toda su trayectoria: su vida, sus películas– ella es la presa de los Papás. En todas sus películas se encuentra el tema central del padre. En su primer papel no mutilado, el de *Ladies of the Chorus* (Phil Karlson, 1948) ella canta: "Every boby needs a Da-Da-Daddy", «Cada mujer tiene necesidad de un Daddy – para liberarla – y aunque él no sea millonario – la mitad hará negocio.»

Como vemos, ya aparecen el Papá y el dinero en la misma súplica. «¿Y si mi Daddy fuese usted?», dice ella en el refrán final, con la boca haciendo pucheros y con el índice extendido hacia el océano de los hombres anónimos. Los candidatos a Papá acuden.

Doce años más tarde, en 1960, se reitera de nuevo en *El multimillonario*: «Soy una Lolita – mi corazón pertenece a Daddy – Él es tan delicado conmigo – por eso, ¿cómo puedo yo ser mala?» ("I simply couldn't be bad").

La segunda canción clarifica la primera. Los candidatos a Papás son los Humbert Humbert, ella, una Lolita. El «corazón» es el sexo. Mi sexo pertenece a Papá y Papá es tan atento en el amor.

Se sabe que ella llamaba a su primer marido, Jim Dougherty, "Daddy", y le firmaba "tu bebé" en las esquelitas que le dejaba bajo la almohada; y que también llamaba "Pop" Papá Miller a Arthur Miller. Desde su nacimiento va buscando aquel padre que ella creía poseer y que era el hombre con bigote parecido a Clark Gable. En el curso de su carrera, la fabricación del mito Marilyn está en dependencia de los "Daddys" con los cuales ella hace el amor de manera real o de forma indirecta. Los que la animan. Los que educan sus modales. La van metiendo en la cabeza sus deseos. La inician en las profundidades del Método stanislavskiano, soñando, quizás, en su cuerpo. Cada uno es culpable de patentizar con ella. Se la construye y se la destruye.

¡AUXILIO!

Elsie Marina añadía a «Yo no he crecido jamás...»: «de hecho yo no he querido crecer nunca». No es exacto, claro está. Marilyn Monroe soñaba con crecer, con ser tomada en serio. Su celebridad se extiende, su estilo también, su estatuto de estrella es completo; pero desde 1948 hasta 1961 ella permaneció en el punto cero del proceso de evolución como adulta. Su ambición era llegar a la "Edad de Mujer" (como se dice, a la "Edad Adulta"), llegar a ser una actriz trágica, tener niños, mantener un matrimonio estable. Soñaba con llegar a ser Sujeto y no Objeto.

Lo consiguió en una película, *Vidas rebeldes*, escrita por un hombre que la amaba o la había amado y que había tenido tiempo de conocerla bien. El guion está lleno de lucidez y de afección.

Roslyn es la verdad de Marilyn, una verdad a la cual ella no se adecuará. En lugar de ser una cosa, es aquí una persona. Perdida, divorciada, «que busca su camino en la oscuridad», pero tiene, no obstante, «el don de la vida». Es un ser precioso y frágil que ilumina uno tras otro a Guido, Gay, Perce y a Isabel (Thelma Ritter), su amiga. Rara realización en una película marilyana, ésta de una amistad entre mujeres (hecha la excepción de *Los caballeros las prefieren rubias* y *Cómo casarse con un millonario*, si es que así se prefiere...).

Por primera vez Marilyn elige y no es elegida. No está enamorada, se está enamorado de ella. Por primera vez se conoce ella misma, sabe lo que ella vale y en el desayuno que Gay-Clark Gable le ofrece, ella está allí, radiante, hasta preguntar: «se diría que tú me quieres mucho» con la convicción de una mujer que conoce su valía. Esa mujer que come, que se despierta, existe. Su cabeza y su carne son reales. Y sus senos se les ve crecer fuera de la sábana, cuando Gable viene a despertarla. Son los senos palpables de una mujer de treinta y cinco años que ha hecho el amor durante la noche.

Pero tanto para Roslyn como para Marilyn es demasiado tarde. La confianza, la seguridad, no van a ir más allá de las sensaciones epidérmicas o de la presencia tranquilizadora de Gable. «Incluso ganando pierdo», «cualquier cosa que haga me deja siempre en el mismo sitio», dice Roslyn. Demasiadas cosas, demasiadas personas la han atropellado, manipulado, explotado. Está fatigada, solitaria, deprimida, llena de insomnios. No se tiene sobre sus piernas. Vacilante, Marilyn sale fuera, cuando los tres hombres han caído borrachos; tropieza y, abrazada a un árbol sombrío, levanta su rostro hasta el cielo desdeñoso mientras grita: «¡Auxilio!» Este grito jamás lo había podido lanzar ella en ninguna otra película. Roslyn permite a Marilyn el descubrirse tal cual ella es. Pero ya es demasiado tarde: divorciada de Miller, entra en un hospital psiquiátrico, toma calmantes y somníferos, se aniquila. Ha llegado a lo más profundo de su crisis.

Niña toda su vida buscando el "Daddy", ha logrado representar con el "señor de los bigotes" de su infancia, su fantasma de padre; y he aquí que un mes después de aquello Gable muere. Marilyn es responsable de su muerte. Ella se quiere matar. No puede ser responsable de la muerte de su padre una niña que al fin le ha logrado encontrar. Ella le sobrevivirá menos de un año.

El rizo está rizado. Pero de hecho no es la hija quien ha matado a su padre. Ella es la víctima, como siempre. Son los "Daddys" de la tierra quienes la han matado. Ella ya ha entrado en la jaula de Lola Montes hasta la eternidad. Custodiada por un renacuajo, no tiene derecho a la palabra. Se paga para mirarla y desde lejos. Sus fotos se cuelgan en las paredes. Ella ya no estorba a nadie.

En 1951, en Corea, fue a visitar la Primera División de los Marines y sus fotos se pusieron por las carreteras con aquella inscripción: «Tened cuidado. Marchad des-

pacio. Podríais matar a Marilyn Monroe.» Eso ya ha sucedido. Podemos estar tranquilos y ella puede permanecer eternamente «la niña imaginaria» con las proporciones de la modelo deseada.

******

MENTE Y CUERPO

Joan Mellen

De la simple y graciosa adolescente a la que a veces llamaban "ratita" ("the mouse"), y otras "la habichuela humana" ("the human bean"), Norma Jeane se transformó en Marilyn Monroe, acentuando con sus vestidos y maquillaje los atributos físicos que poseía como cualquier chica. Ya en la escuela empezó a ponerse suéters muy ajustados, y a usar un maquillaje exagerado, lo que suscitó comentarios entre sus compañeros, a los que Norma Jeane replicaba: «¿Por qué no? Es mi cara».

Tan pronto comenzó a posar para Emmeline Snively, en Hollywood, fue animada a teñirse el pelo, para aparecer como rubia auténtica. Se ejercitaba con las pesas, al menos durante cuarenta minutos diarios. En 1948, bajo la tutela de Freddie Karger, de la Columpia Pictures, se decidió a hacerse la ortodoncia, a plazos naturalmente, para corregir uno de sus dientes frontales, llevando pacientemente durante varias horas al día el correspondiente aparato corrector. Cuando Johnny Hyde fue su agente, en 1950, acordaron intervenir quirúrgicamente una pequeña protuberancia que tenía ella en la punta de su nariz. Al mismo tiempo, le fue rectificada la línea del mentón, con la adición de cartílago a su mandíbula.

La imagen de exagerada sexualidad que Marilyn proyectaba sobre la pantalla fue casi en su totalidad una creación de ella misma y sus consejeros de Hollywood, que fabricaron un *sex symbol* conjuntamente, a base de bisturí, vendajes y modificaciones corporales. Marilyn no protestó, aunque forma parte de la leyenda el que no quisiera teñirse y alisarse el pelo, a lo que cedió finalmente para no perder su bien remunerado puesto de modelo. Obsesionada por la ambición y la necesidad de ser una "estrella", Marilyn hacía todo lo que le decían, convirtiéndose en el estereotipo que sus filmes proclamaban. La nueva "Marilyn Monroe" aprendió a sonreír de manera que su nariz no pareciera excesivamente larga; tenía las encías demasiado altas, pero tras largas prácticas consiguió sonreír a la medida justa para que no se le vieran. La famosa sonrisa de Marilyn, con los labios ligera, pero estáticamente sepa-

rados, húmedos y rezumantes de carmín rojo, era tanto para disimular las grietas, como para anunciar una presunta facilidad sexual. Lo que contribuyó al éxito del producto fue la habilidad para convertir los defectos en virtudes; se amalgamaron en una única estructura simbólica, caracterizando una marca de fábrica, difícilmente imitable. Cuando la 20th Century Fox, molesta por falta de cooperación de Marilyn, decidió reemplazarla por otras *starlets* como Shere North, las relaciones públicas de la estrella habían llegado tan lejos que consiguió permanecer en el estrellato.

Hacia el fin al de su carrera, Marilyn estaba cansada de la imagen de símbolo que le dejaba tan poco espacio para revelar su propio yo. En las pocas tomas existentes de la inacabada *Something's Got To Give*, correspondientes a las pruebas de vestuario, Marilyn sonríe a la cámara y, traviesamente, deja entrever sus encías casi por primera vez en toda su carrera; olvidándose de mantener su fachada, aunque fuese demasiado tarde, intentó aparecer tal como era.

La decisión de prescindir de la malla color piel en las escenas de desnudo de este último filme, la tomó por las mismas razones: intentaba deshacerse de la falsa Monroe, que la había sacado de la pobreza y la oscuridad para llevarla a una vida de fantasías no concretadas, y debía destruirla para encontrar la medida de su propia valía. Pero ya no hubo tiempo, el mito había devorado a la mujer. Norma Jeane, como persona, se abandonó durante tanto tiempo por la exigencia de ser "Marilyn", que el terror al resurgimiento del "ratoncito" hundía a la estrella en los barbitúricos y el alcohol, al mismo tiempo que se sentía orgullosa de aquel cuerpo que, al fin y al cabo, había servido para crear a una Marilyn Monroe detrás de la cual se escondía asustada, la tímida Norma Jeane.

Existió otro aspecto de "Marilyn Monroe", despreciado y ridiculizado por la prensa, y, no obstante, muy importante a lo largo de su vida. Norma Jeane Baker dejó la escuela a los dieciséis años, en el décimo curso, para casarse con Jim Dougherty. Durante toda su vida intentó cubrir las deficiencias culturales de su infancia. A pesar de que la prensa la escarneciera por los "libros no leídos" que llevaba consigo de un lado a otro, lo cierto es que, desde sus primeros tiempos como actriz contratada en Hollywood, Marilyn Monroe leía (en voz alta) y abría cuentas en las librerías por doquier donde viviese.

Cuanto más se convertía en un *sex symbol*, más luchaba para no sumergirse en la comodidad que ella misma invocaba. Esta era la Marilyn que utilizaba los dibujos de anatomía de Vesalius como práctica para sus poses fotográficas; que, a pesar de perder su opción para la Columbia Pictures, rechazaba las proposiciones de Harry Cohn, el jefe del estudio, y uno de los capitostes del cine que inspiró a Norman Mailer el Herman Teppies de *The Deer Park*. Si en sus filmes, ella atraía al hombre con su voluptuoso cuerpo y su inocente encanto, en la vida, Marilyn Monroe se jactó de

no aceptar acostarse con los productores y jefes de estudios, que le habrían facilitado las cosas para conseguir mejores papeles en los comienzos de su carrera. Fue despedida de la Columbia, a pesar de su buen trabajo en *Ladies of the Chorus*, y Marilyn dejó a Cohn para pasar la velada leyendo "Look Homeward, Angel", de Thomas Wolfe.

Poco tiempo después, estuvieron a punto de embargarle su coche por falta de pago, y por cincuenta dólares posó desnuda para un calendario. Consiguió un pequeño papel en el último filme de los Hermanos Marx, *Amor en conserva* (*Love Happy*, 1949), donde interpretaba a una chica que guiña el ojo a Groucho; fue elegida para el lanzamiento publicitario del filme y se le pidió que leyera el guión de la película, pero ella insistió en llevar consigo "Psicopatología de la vida cotidiana", de Freud; "The Web and The Rock", de Wolfe; "El camino de Swan", de Proust, y "El actor se prepara", de Stanislavsky; nunca leyó el manuscrito que le habían entregado en el estudio.

Las implicaciones de Marilyn con Freud y sus explicaciones sobre la neurosis continuaron durante el resto de su vida, con bastantes años de sesiones psicoanalíticas. Ella intentó poner en práctica las técnicas de Stanislavsky, obteniendo éxitos parciales en *Bus Stop* y *Vidas rebeldes*. Wolfe la había atraído porque comprendió muy bien que los traumas de la infancia continúan definiendo y obsesionando al individuo adulto, incluso cuando éste cree que ha conseguido formar dos identidades separadas.

En 1951 Marilyn declaró orgullosamente que sus autores favoritos eran: Arthur Miller (al que había conocido el año anterior), Tolstoi, Wolfe, y Antoine de Saint-Exupéry. Asistió a cursos de arte y literatura en la UCLA ; estudió en el Actor's Lab de Morris Carnovsky, Roman Bohnen y J. Edward Bromberg, siempre llegaba puntual a sus lecciones, se sentaba en la última fila y raramente hablaba en clase. Su mente necesitaba disciplina y seguridad, pero fue una mujer que intentó, por caminos sutiles e insuficientes, romper los lazos faustianos que la unían con Hollywood. En forma de barbitúricos, Mefistófeles vino a reclamarla al final precisamente porque ella no pudo reprimir sus sentimientos más profundos, que incluían el miedo, la ansiedad, y la opresiva presencia de sus sufrimientos infantiles. Los barbitúricos, como su propia carrera, podían detener estos padecimientos pero sólo a costa de la propia aniquilación. Marilyn Monroe como mujer, no hubiese podido ser la atontada rubia, "La chica" sin nombre que interpretó en tantos filmes, el tipo cuyo compendio es la Pola de *Cómo casarse con un millonario* (*How To Marry a Millionaire*, 1953), cuando dice a David Wayne: «Los hombres nunca hacen caso a las chicas que usan gafas». La misma mujer había viajado anónimamente a Nueva York para estudiar la versión teatral de su anterior filme *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlement Prefer Blondes*, 1953).

Cuanto más tiempo pasaba más luchaba Marilyn por la credibilidad y la seriedad de sus propósitos, su aspiración era rechazar totalmente su condición de sex-symbol y aparecer como un ser pensante. Sus lecturas incluían ahora el "Ulises" de Joyce, la "Mitología Griega" de Edith Hamilton, los "Ensayos" de Emerson y la biografía de Abraham Lincoln, de Sandburg (que le recomendó Arthur Miller en la época de sus primeros encuentros), la correspondencia entre Shaw y la señora Patrick Campbell, Keats, Dostoievski y Salinger. La actriz declaró que la poesía que prefería de Keats era "Ode To a Nightingale", además tenía siempre sobre su mesita de noche un ejemplar de las poesías de Whitman. Poco antes de su boda con DiMaggio, pidió a George Cukor que la dirigiera en *Nana* de Zola. El director rehusó, presagiando lo que sería de la mayor parte de las aspiraciones de la actriz, incluida aquella de interpretar el papel de Grushenka en *Los hermanos Karamazov*, de Fedor Dostoievski.

Un incidente que revela exactamente cual era el trato que Hollywood le dispensaba es el que sucedió entre el director Joseph L. Mankiewicz y Marilyn, en el rodaje de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950). Marilyn llevaba consigo un volumen de poesías de Reiner Maria Rilke y Mankiewicz, sorprendido, se tomó el derecho de indagar sobre la sinceridad de este gusto literario:

«Pregunté a Marilyn si sabía quién era Rilke. Negó con la cabeza. 'No. ¿Quién es?' Le dije que era un poeta alemán ya fallecido y le pregunté por qué diablos se le había metido en la cabeza leerlo y por qué aquellas poesías en concreto. ¿Se lo había recomendado alguien?»

Las implicaciones son obvias: la atolondrada rubia de su filme ("Miss Caswell... se diplomó en el Copacabana School de Arte Dramático") no podía haber escogido a Rilke por sí misma, ¡que confiese, al menos, quién la había inducido a ello! La gratuita crueldad que contiene la observación de Mankiewicz a la joven Marilyn se revela con claridad en un hecho más reciente. En una conversación con Dick Cavett, el director afirmó que había sido mejor para ella morir en plena juventud, ya que no habría soportado el envejecimiento e, indudablemente, a los 47 se hubiera convertido en una alcohólica. Mankiewicz intentó justificarse con predicciones proféticas –siguiendo el ejemplo de otros colegas de Hollywood– de su comportamiento con la rubia sin cerebro que amaba la lectura. La respuesta de Marilyn a Mankiewic: fue punzante:

«Mira, no he leído mucho hasta ahora. No sé dónde empezar, ni cómo. Todo lo que hago es ir de vez en cuando a la Pickwick (una gran librería de Hollywood) y mirar a mi alrededor. Hojeo cualquier libro, y cuando leo alguna cosa que me interesa lo compro. ¿Hago mal?»

Esta respuesta ofrece alguna luz a sobre cómo, en su deseo de ser tomada en serio, Marilyn denegaba de sus propias cualidades, que hubiesen podido convertir este

deseo en realidad. Una frase como «No sé por dónde empezar, ni cómo», demuestra una cierta diferencia hacia las personas como Mankiewicz, que se sentían envalentonadas para minimizarla como ser racional y para confinarla a papeles de rubia inocente, sensual, privada de toda lógica, coherencia y racionalidad; y les permitía ofrecer una imagen que inducía, a hombres y mujeres, a disociar belleza e inteligencia en la mujer.

Con una mayor sutileza, pero con menor determinación, el comportamiento de Marilyn en la pantalla, indicaba a las mujeres que, ocultando su capacidad intelectual, podrían ofrecer un mayor placer a los hombres. Irónicamente, durante el rodaje de *Eva al desnudo*, la actriz fue descubierta por un empleado del estudio leyendo "The Autobiography of Lincoln Steffens", lo que le valió una nueva reprimenda, esta vez porque era "peligroso ser vista leyendo libros tan radicales".

En diciembre de 1954, después del estreno de *Luces de candilejas* (*There's No Busines Like Show Business*, 1954), Marilyn Monroe dejó Hollywood, partiendo para Nueva York. «No quiero interpretar más papeles sexy, no puedo continuar haciendo estas semiparodias del sexo», declaró. Repudiaba, por lo menos de palabra, la imagen que la había hecho célebre tomando una actitud que Mae West no habría podido permitirse; Mae intentó siempre conquistar su independencia exagerando, hasta tal punto la sexualidad que dimana de la mujer objeto, que ésta se convertía en una sublimación de la condición femenina.

Camuflada bajo una peluca negra, con gafas oscuras, provista de un billete de avión extendido a nombre de "Zelda Zonk", como un desafío, Marilyn Monroe rompió con el Hollywood que la había creado. De la Marilyn que se inclinaba tímidamente ante directores condescendientes como Mankiewicz, pasaba a ser la estrella que imprecaba con el más gráfico de los insultos, a un ayudante de dirección que la había interrumpido mientras leía "Los derechos del hombre" de Thomas Paine.

La nueva Marilyn Monroe nació al romper su contrato con la Twentieth Century Fox. Rehusó ser protagonista de la segunda parte de *Cómo casarse con un millonario* (*How To Be Very, Very Popular*), rechazó igualmente el principal papel femenino de *La chica del trapecio rojo* (*The Girl in The Red Velvet Swing*, 1955) y el de prostituta en *The Revolt of Mamie Stover*, como anteriormente, se había negado a interpretar a una maestra de escuela que se convierte en bailarina, en *Pink Tights*. Remarcó la seriedad de sus intenciones empezando a estudiar con Lee Strasberg en el Actor's Studio, donde trabajó a fondo los principios de Stanislavsky. Como Marlon Brando había demostrado, estos principios se adaptaban mejor a la interpretación cinematográfica, ya que el actor en cine debe tender más a "ser" o "comportarse" que a intelectualizar o analizar su papel. Marilyn Monroe describiría más tarde su propia experiencia con Strasberg desde una perspectiva. similar: «... Actuar no es algo que se haga; en vez de hacerse, ocurre... Si empiezas con la lógica, lo mejor es

que lo dejes. Puedes tener una preparación consciente, pero los resultados siempre son inconscientes».

En el Actor's Studio, Marilyn interpretó el papel de Blanche DuBois en "Un tranvía llamado" deseo de Tennessee Williams y también actuó en "Ana Christie" de Eugene O'Neill. Posteriormente intentó realizar una antigua aspiración consiguiendo un contrato para hacer el papel de Sadie Thompson, en una versión televisiva de Rain de Maugham. Este proyecto jamás llegó a realizarse a causa de la crisis nerviosa de la actriz en 1961.

Pero en Nueva York, en 1954, un futuro plagado de promesas se abría ante ella. «Quiero buenos guiones y buenos directores, y no que me metan en cualquier cosa vieja», dijo Marilyn. «Soy una actriz seria y voy a demostrarlo». Junto a un fotógrafo llamado Milton Greene, fundó su propia productora, desafiando a la 20th Century Fox, y esperó a que la empresa llegase a un convenio. «Creo que nunca terminaré de estudiar, por eso quiero vivir en Nueva York, donde puedo ir a la escuela», declaró a los periodistas.

Cuando finalmente la Fox llegó a un acuerdo con "Marilyn Monroe Productions", el contrato estipulaba que ella trabajaría solamente a las órdenes de directores que figurasen en una lista que la actriz habría aceptado previamente. Esta cláusula insólita indica que ella sabía perfectamente que la calidad de un filme depende en. gran medida del talento del director, y que un actor es tan bueno como lo sea su director. Entre los realizadores en los que Marilyn depositaba su confianza estaban John Ford, John Huston, David Lean, Billy Wilder y Alfred Hitchcock.

A pesar del enorme esfuerzo para liberarse del modelo con que Hollywood la encasilló, Marilyn sólo pudo escapar en parte de la imagen que la había lanzado a la fama. En una entrevista intentó describir "el método": «Piensas en cosas que hayas sentido, en gente que hayas odiado. Podríamos decir que estas como medio inconsciente». Se detuvo confusa y concluyó diciendo: «¡Pobre de mí! Estoy convirtiendo todo esto en una sarta de estupideces». Hubo momentos en que su resolución y aceptación de sí misma fueron impresionantes. Cuando, en Nueva York, puso objeciones a un argumento, un empleado del estudio le replicó: «Llevo más de treinta años en este oficio, y ahora vas a venir tú a decirme cómo se hace. ¿Y tú qué sabes?». A lo que ella respondió: «Sólo sé que he nacido y que estoy viviendo. Eso es todo lo que sé».

Pero por cada triunfo recibía demasiadas humillaciones por parte de la prensa y de la industria cinematográfica, confabulados para que fuera, hasta el final de sus días, la rubia atontada que habían creado y vendido como el principal *sex symbol* de los años cincuenta. Un periodista publicó la maliciosa historia de su primer encuentro con Marilyn Monroe, ella llevaba un libro de Keats bajo el brazo. A la pregunta de que si le gustaba el libro, respondió: «No lo sé, pero tiene el peso justo para

colocarlo sobre mi cabeza y aprender a andar derecha.» La observación es tan incongruente que se podría asegurar que es una invención, si no fuese porque existen otros ejemplos de Marilyn cayendo en el papel de "la chica" ante la mofa de los periodistas que le habían puesto el lazo.

Cuando Marilyn declaró que el personaje que más le hubiese gustado interpretar era la Grushenka de Dostoievsky, un reportero le indicó groseramente que deletreara el nombre, a lo que ella replicó: "«Puede verlo escrito en el libro.» Cuando fue a Inglaterra para el rodaje de *El príncipe y la corista* (*The Prince and The Showgirl*, 1957) con Laurence Olivier, dijo a la prensa que le gustaba mucho Beethoven. Alguien, con sorna, le preguntó qué pieza de Beethoven prefería. Ella tuvo que admitir a la vista de todos: «Lo sé cuando la oigo». Los amigos de Arthur Miller se partían de risa cuando la actriz pronunciaba "Dostoevsky" por Dostoievsky.

Las menciones que hizo Marilyn de sus humillaciones a manos de la prensa y algunas personas, revelan un gran aturdimiento y un profundo dolor. Jamás comprendió por qué sus atormentadores disfrutaban tanto al presentarla como una deficiente mental:

«Una mujer me preguntó que cuánto creía yo que podía permanecer sumergida una ballena, antes de morir. Le dije que no tenía la más mínima idea y que sería ridículo suplicar cualquier respuesta, al azar. Le pregunté por qué me hacía esta pregunta tan extraña, 'Es una especie de test de inteligencia', me dijo. Quisiera saber qué inteligencia estaba a prueba, si la suya o la mía.»

Incluso aquellos directores que confesaban apreciarla personalmente la trataban como a una persona incapaz de entender y razonar. Una noche, en un descanso del rodaje de *Vidas Rebeldes*, Marilyn y otros compañeros de trabajo fueron a Reno a jugar. Durante una partida de dados, la actriz preguntó a John Huston qué debía hacer, a lo que éste respondió: «No pienses, cariño. Lánzalos. Esta es la historia de tu vida. No pienses, hazlo.»

Según un periodista, los libros que llevaba consigo en sus desplazamientos sumaban unos doscientos. En la cabecera de su cama, en Nueva York, tenía un retrato de Lincoln y una fotografía enmarcada de Albert Einstein. Siguió las lecturas dramáticas de Tennessee Williams en el YMHA. Hizo todo lo posible para superar los déficits culturales, sociales y económicos de su infancia. Tenía una intensa necesidad de aprender, una necesidad mucho más sincera, genuina y emocionalmente indispensable para ella que las volubles pretensiones de los sabihondos de pacotilla que se divertían ridiculizándola. Pero no importa lo que hiciese, Marilyn Monroe estuvo siempre constreñida a ser "el cuerpo".

En su obra "Después de la caída", escrita con posterioridad a la muerte de la actriz, Arthur Miller no hizo nada para disipar la imagen ya establecida. Pero ningún indicio más descarado de la confabulación entre la prensa y los estudios de Holly-

wood, para vender esta imagen de Marilyn, que el artículo aparecido el 12 de Julio de 1955 en el "New York Daily News", firmado por Douglas Watt. Bajo el título: "Un consejo para una pobre chica descarriada", podemos leer:

«Y este asunto con el Actors Studio, donde hay un grupo de actores profesionales llevados por Elia Kazan, ¿Qué haces tú aquí? ¿Es que quieres pronunciar como Kim Stanley o Geraldine Page, o cualquier otro? Apostaría a que si tú tuvieses, tan sólo, que levantarte y cruzar la habitación, ellos abandonarían el espectáculo inmediatamente. Lo que sucede es que estás tirando tu herencia. Peor que esto, estás desilusionando a millones de jóvenes americanos de sangre caliente, para los que eras el símbolo de una feminidad sin complicaciones.»

Dado el irrefrenable deseo de Marilyn de ser tomada en serio como actriz, la orquestada campaña de hostigamiento y ridículo fue cuidadosamente calculada para volverla loca y destruirla, en el caso que se hubiese rebelado contra lo que los estudios y los *mass media* habían decidido que fuera.

******

LA MANCHA NEGRA EN LA CRUZ BLANCA

J. M. Lo Duca

Hubo una Musidora. Hubo una Louise Brooks. Hubo una Marlene Dietrich. Hubo una Greta Garbo. Y hubo una Marilyn Monroe Las "otras" hicieron época en su tiempo con una única encarnación. Marilyn Monroe ha sido la *It* inventada en esta acepción por Elinor Glyn. El imponderable del *sex-appeal*, complejo magnetismo que atrae tanto a un sexo como al contrario.

A Marilyn Monroe le hubiera gustado que se invocase a Pirandello a su propósito; pues para hablar de ella es inevitable servirse del célebre esquema del dramaturgo siciliano: Uno, Nadie y Cien mil. Marilyn Monroe vista por ella misma, Marilyn Monroe vista de manera totalmente diferente por un tercero y este tercero se multiplica por cien mil, o lo que es más conveniente a ella: por millones de fans de todas las razas. Nos bastará para ello llevar el juego con dos personajes: Marilyn Monroe, tal cual ella se veía a sí misma (y tal cual ella era) y Marilyn Monroe como los otros la veían (hasta matarla).

Toda su vida ha tratado de sentir la vida; «vivir» en el pleno significado de la palabra; es decir, esforzarse por establecer entre ella y los demás una red de intercambios afectivos. Así se volvía muy vulnerable, pues establecía un estado irreversible de dependencia emocional. Su seguridad interior quedaba comprometida y las crisis se sucedían ininterrumpidamente. Amar y ser amado son los antídotos de toda depresión y de todo deseo de querer suicidarse. En un mundo incapaz de amor sus cálculos eran exactos.

Aparte de sus estados depresivos, Marilyn veía bastante claro lo que ella era, bien fijándose en la mujer que en ella vivía o en la comediante. Los incidentes premonitorios, los sueños, los más cargados de presagios y más elocuentes, no la sorprendían de ninguna manera, porque cuadraban bien con el trasfondo de ella misma.

«Cuando yo iba a quinto –nos cuenta ella misma– el colegio me eligió para el servicio de 'la aurora pascual' en Hollywood Bowl. Todas íbamos revestidas con un traje de máscaras negro, bajo el cual llevábamos las túnicas blancas. Dicho 'servicio' –que consiste en una ceremonia impresionante– comienza antes de la salida del sol. Se nos colocó a todas en forma de cruz y en el momento en que el sol apuntaba en el horizonte, se nos avisó para quitarnos el vestido negro, lo cual permitió que la cruz negra se cambiase en blanca. Yo, sin embargo, estaba tan absorta en mirar el alba naciente, que no presté la debida atención y no oí el aviso. Así quedé la única niña con vestido negro y resulté ser la mancha negra en la cruz blanca.»

Este pequeño incidente expresa bien y de manera hermosa el resumen de su vida, refractaria a las normas y signos de la rutina, del conformismo y de la hipocresía. Un sueño que tuvo más tarde, fue más allá y tocó casi los límites de la abstracción: «He soñado que estaba de pie en una iglesia, totalmente desnuda y todas las personas estaban echadas a mis pies sobre el suelo y yo caminaba desnuda, con plena sensación de libertad, por encima de sus formas alargadas, atenta para no pisar a nadie.»

Su "desnudez" era lo opuesto a las argollas que querrían ahogarla o volverla racional, es decir, útil para el pequeño y gran comercio. Por otra parte, es también bastante extraño que su primera... imagen haya sido aquel desnudo sobre fondo de terciopelo rojo que llegó a ser el calendario más famoso de la época.

Marilyn Monroe daba culto a su desnudez: «No me gusta tomar baños de sol, pues prefiero sentirme blanca en todas las partes de mi cuerpo.» «Nunca llevo medias ni ropa interior, pues pienso que es mejor dejar al cuerpo en plena libertad.» En fin, dos de sus expresiones la han desnudado para siempre ante los ojos de sus espectadores:

—¿Qué se pone usted para dormir?

—Chanel número cinco.

Para no vejar a los ingleses, sensibles por la pérdida de su imperio, le dio otra versión más amable: «Puesto que me encuentro aquí, digamos mejor que ahora me duermo con la 'lavanda' de Yardley...».

Es precisamente, partiendo de esta conciencia de su cuerpo –más profunda de lo que se ha pensado, pues es ella misma quien así lo afirma: «Pienso que feminidad y belleza no tienen edad»–, como ella llega a sentirse mujer. «Se me ha preguntado: '¿No le molesta vivir en un mundo hecho por los hombres y para los hombres?' Yo siempre he dicho: Nada de eso me estorba en tanto que yo pueda ser mujer.» Otra vez: «En las revistas de lujo se contemplan modelos, las cuales exhiben los huesos de sus caderas en defecto de otra cosa. Yo en cambio estoy orgullosa de ser mujer, y cuanto más me distingo en ello, tanto más feliz soy. Puesto que tengo que ser mujer, yo estoy contenta de ello.»

Ella conoce el poder de sus encantos, pero habla de ellos con ironía, sin malicia: «Yo me pregunto por qué vosotros los muchachos os dejáis impresionar por las chicas en *sweater*. Quitadles el *sweater*, ¿qué queda?» Fue a los once años cuando ella descubrió el poder del *sweater*, pero sin poderlo utilizar, porque no se podía comprar uno... «Tenía conciencia de poseer un escote correcto, o al menos de no tenerlo exagerado. Pero un día observé que las gentes me miraban con insistencia, y creía que lo hacían para mirar mi insignia de gran mariscal.» Era entonces el año 1952, en que semejante título le había tocado en suerte concedido por un jurado en un concurso de belleza.

Con todo, ella poseía una justa noción de sus límites anatómicos: «Cuando se nos pidió a Jane Russell y a mí el dejar nuestras huellas en el cemento fresco del Grauman's Chinesse Theatre, junto a la que Jimmy Durante había ya dejado de su nariz y Betty Grable de su pierna, yo sugerí que Jane imprimiese el blando cemento inclinándose hacia adelante y yo, al contrario, sentándome encima.» Después de un silencio respetuoso, añadió: «Mi idea no fue aceptada.» Démonos cuenta que la anécdota está contada en un país regentado por el Código de la MPAA o el llamado "Código Hays". «'Código de Producción' –decía ella – que no permite a las personas enseñar su ombligo. Por eso no creo que las naranjas alcancen el permiso de enseñar el suyo...» Fue nada menos que veinte años después cuando se supo que tan rigurosa prohibición era una simple cobertura de la aberración personal de ese mismo señor Hays, a quien su mujer llevó a los tribunales por confundir continuamente ombligo y sexo. «La 'Vigilancia pública' emplea mucho tiempo molestándose en averiguar si la chica es provocativa con sus senos o no lo es. Me parece a mí que mejor haría preocupándose por algunas que parecen no tenerlos. Esto debería ser lo que alarmase al público. Pero vaya usted a hacérselo comprender... ¿Acaso esperan que las chicas se parezcan a los chicos?».

Y lo mismo que en el caso del ombligo, su intención era justa. Pero cualquiera de sus réplicas era bien señalada con alfileres, por la calaña de sus censores, en el expediente que los beatos santurrones, los politiquillos y demás gentes bienpensantes formaron contra ella. Una frase bastante anodina (en apariencia) hirió los oídos sensibles de una tal Hedda, así llamada entonces "Hatty" Hopper, séptima esposa legítima de Len DeWolfe Hopper: «Entre Hombres y Mujeres la estimación es recíproca.» Y la indignación llegó al colmo cuando Marilyn Monroe dijo toda soñadora: «Cuando estoy en la mesa con un hombre no pienso mucho en lo que como»; y se hundió de todas, cuando terminó con: «La vida sexual forma parte de la naturaleza. Yo me guiaré por la naturaleza.»

«Dicen que mis ojos están siempre medio abiertos. Son los rasgos de mis párpados que les hace aparecer caídos, o bien es que pienso en los hombres. A veces en un hombre en particular...» «Un abrazo bueno, merece otro...» «Si mi boca está

siempre abierta es porque duermo con ella así. Yo lo sé, pues me encuentro con ella abierta al despertarme. No pienso nunca de manera consciente en mi boca; por el contrario, reflexiono en lo que pienso...» El furor que tal confesión podía desencadenar en el momento en que el *leit-motiv*... visual de *Baby Doll* marcaba las palpitaciones al cardenal Spellman no podía hacer otra cosa que abrumar a la joven mujer. "Confidential" lo aprovechó para lanzar una breve injuria que su director consideró obscena: ¡M-M-M.-Marilyn M-M-M-Monroe!

Siendo incontenible la palabra de Marilyn Monroe, no les quedaba otra cosa a los tecnócratas de la propaganda cinematográfica que sacar el máximo provecho de aquella aptitud para la sencillez y naturalidad de la artista. Hicieron saber *urbi et orbi* que ella iba a «deshelar Alaska», que «el setenta y cinco por ciento de los *boy-scouts* americanos pensaban en ella», y difundieron las impresiones de Groucho Marx a este respecto: «Ella es la única mujer que solamente con caminar delante de mí despierta mi juventud. Cuando la miro, ardo interiormente de tal manera que tengo la impresión que me va a salir humo por los oídos.» Añadieron y adjudicaron a la *vedette* todos los disparates que sus justificados apodos pudieron fabricar: "Miss Lanzallamas", "Daddy-Sittir", "Símbolo Sexual", "la que los médicos preferirían con más gusto auscultar", "la niña del paso horizontal". En vano rectificaba Marilyn: «Me preguntan cómo aprendí mi manera de andar. Y es bien sencillo: comencé a los diez meses y desde entonces así lo he venido haciendo.»

Sin duda había sido marcada por su "nacimiento" cinematográfico en *Amor en conserva* (*Love Happy*), donde ella se lanza en persecución del detective (Groucho Marx en persona) gritando: «¡Hay un hombre que me sigue!» «¿Uno solamente?», replicaba Groucho después de haberla contemplado. En realidad, ella era menos bromista de lo que deseaban los expertos: «Yo no me considero una mercancía, pero estoy segura que hay cantidad de personas que no me tienen más que por eso...» «Una cosa aún quiero afirmar: todos nacemos criaturas sexuadas, gracias a Dios, y es lamentable que tantas personas desprecien y repriman este don natural. El arte, el verdadero, tiene ahí su origen –todas las cosas–. Nunca he llegado a comprender esa historia de los símbolos sexuales. Siempre he pensado que los símbolos son trucos que se golpean el uno contra el otro (aquí juega ella con la palabra símbolo y címbalo). Mas he aquí lo desagradable: un símbolo sexual se convierte en objeto y yo detesto ser un objeto. Sin embargo, si es que, pese a todo, tengo que ser un símbolo, prefiero serlo del sexo que de otras cosas de las que también sacan símbolos.»

Su desprecio por los fabricantes que la explotaban se va acrecentando con la experiencia. Treinta y tres películas... Ella les sale al paso diciendo: «Y tengo que decir que si soy una estrella, es al público a quien se lo debo. Es él quien me ha hecho, no una firma, no una persona en particular, sino el público.» «Feminidad y belleza (...) no pueden fabricarse. El verdadero glamour –detalle que va a desagradar a los

fabricantes– no es un producto industrial, por lo menos el *glamour* que se fundamenta en la feminidad. La sexualidad no es atrayente si no es natural y espontánea.»

Extendía su desprecio a todo Hollywood: «Si os fijáis bien, en Hollywood –donde se han ganado millones y miles de millones de dólares– no existe ni siquiera un monumento o un museo... Nadie ha dejado la menor traza tras de él: llegan, trepan, corren continuamente... y los que ganan los miles de millones no son precisamente los obreros. Yo no llamo monumento al parque de huellas del Gruman's; cierto, en su época aquello me causó un gran impacto sentimental...». Ella debió pensar que aquellas planchas de cemento gris la recordaban más bien gradas, y así añade: «Entonces yo sabía bien lo que aquello significaba para mí: todo era casi posible...»

De todas maneras, el silencioso deseo de la artista iba más allá y los vanos esfuerzos publicitarios por presentarla virtualmente desnuda no añadían ni quitaban nada a su fama; allí donde ellos pensaban dar en el blanco con sus vergonzantes *slogans*-. «¿A quién no le gustaría hacer el amor con Marilyn Monroe?», sin ellos saberlo bien, una brizna de ternura se descubría. Pensando en semejantes ardorosos, Marilyn había declarado: «He decepcionado a demasiados hombres casándome. Pensando en su bien, por eso me divorcio...».

Con todo, estaba aún lejos el tiempo en que Marilyn Monroe llegaría a subirse en un elefante pintado de rosa en Madison Square Garden... Por ahora ella podía dar forma a su ambición de niña: llegar a ser artista. Después de haber pasado por las clases de Michael Tchékov, mantenía la amistad con una alumna de Max Reinhardt: Natasha Lytees, profesora de arte dramático y de una gran cultura. Marilyn se interesó por las adaptaciones a escena de las obras de Shakespeare, Shaw, Goethe y por sus mismas obras. Así podía ella citar a Goethe (¡por desgracia!, en una entrevista en "Life", que vendría a ser la última) a «El talento se cultiva en la intimidad». «¡Qué gran verdad es esto!; pero las gentes están continuamente pegadas a uno, diríase que quieren disponer de nuestro ser, como si quisieran arrancar trozos de uno...»

Admiraba a los que «tratan de descubrir la verdad sinceramente». Así, dice de Marlon Brando: «Trata de saber qué hay de auténtico bajo cada cosa... cuando os está hablando. Representando un papel, no para de buscar. No sé bien si lo que trata es de descubrirse a sí mismo o a la persona a quien habla, el caso es que no cesa de inquirir. Sus movimientos son magníficos. No se piensa, viéndole, en una persona que se mueve, sino más bien en un bailarín. Pienso que su deseo es llegar a comprender todo cuanto existe...». Estos buscadores de la verdad la fascinan en cada uno de sus encuentros. De Robert Mitchum: «A pesar de sus rudas e hirientes maneras, él es sin duda una de las personas más sensibles interiormente. Emplea tanta ironía en todo aquello que dice... No pierde uno nunca de vista el aspecto real cuando se está con él ni se desvía uno de la verdad. No es retorcido; por eso choca mucho, porque él dice la pura verdad. (Pienso que haría un buen poeta.)»

Aunque su ambición de artista se remonta a la infancia, fue la hipnosis de la pantalla quien se la despertó: «Cuando yo era pequeñita, algunas de mis familias adoptivas (llegó a conocer hasta doce...) me enviaban al cine para desentenderse de mí y allí permanecía yo todo el día y parte de la noche en la primera fila; pequeña niña solita ante la inmensa pantalla. Me encantaba. Me gustaba todo y nada de lo que delante de mí se movía me pasaba desapercibido...». Debió soñar muchas veces en penetrar aquella pantalla, como se franquean los espejos de Cocteau, y no podía imaginar entonces que aquello le costaría la paz e incluso la vida. La sed de perfección la devoraba e iba pareja a un terrible miedo al fracaso (Jack Colé *dixit*). A la inversa de lo que decía Breton, «la mujer fulminante quedó fulminada».

De momento, Marilyn buscaba la perfección y así se presenta ante Huston: «Me acuerdo de mi primer ensayo para él. Era mi primer gran papel (*La jungla de asfalto*). Estaba terriblemente nerviosa. Mi pensamiento era que si pudiese quitarme los zapatos me sentiría mejor. El me dijo: 'Se lo suplico, hágalo'. En esta escena yo debía de estar echada sobre un canapé, pero no había en ese momento tal canapé y también le pedí si podía echarme en el suelo. El me dijo: 'Sí'. Así, pues, lo hice. También quise representar la escena una vez más; me parecía que lo iba a hacer mucho mejor. El me dijo: 'No vale la pena'. Yo insistí: 'Por favor, déjeme'. Se sentó pacientemente y volví a repetir mi papel desde el principio hasta el fin. Entonces me contestó que ya él me había asignado el papel desde el primer momento...»

El mismo Billy Wilder no logró convencerla de su natural vibrante y espléndido. «Después de burlarse de un proyecto en el rodaje de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*), a veces Wilder comentó: 'Ciertas personas hacen y rehacen su escena, con lo cual no consiguen otra cosa que perder su espontaneidad'. Sin embargo, yo siento que cuando repito mi ensayo me encuentro más calmada y presiento que podré ir más lejos en la representación del próximo. Soy tímida, ¡qué le voy a hacer! Jamás llegaré a tener audacia y dudo que un día pueda adquirir la autoridad. Por otra parte, ni la audacia ni la autoridad me interesan. Lo que quiero es encontrar mi método de trabajo, la manera de saber utilizar plenamente mi estilo, ya sea bueno, malo o indiferente.»

Necesariamente su timidez se convierte en miedo. De aquí la necesidad de combatirla: «Ante todo es preciso desplazar el objeto de vuestra contemplación. Es lo que llama el método 'poner en orden'... En lugar de pensar en lo que uno siente ante el encuentro con alguien, observemos simplemente lo que esa persona pueda tener de insólito o de interesante. Basta con modificar un poco nuestro interés, con desviarlo sobre otro asunto. Se dice que el nerviosismo proviene de la sensibilidad. Lo que yo sé es que no llego a grandes resultados conmigo misma, pero sí lo bastante, creo, para poder modificar mis relaciones con el otro. Me pasa igual en las representaciones. En lugar de pensar: 'Soy una farsante', me pongo a preguntarme: '¿Por

qué Gable (era a propósito de *Vidas rebeldes* [*The Misfits*], su última película) me mira de esa manera? El tendrá sus razones'.»

Visto desde fuera, eso significaba: «En una película, no hay más que dos o tres escenas de que ella se sienta verdaderamente orgullosa. Ella tiene el más profundo respeto al arte dramático, hasta tal punto que se siente avergonzada ante la distancia que hay entre lo que hace y lo que se propone» (Arthur Miller). No hay que olvidar esta observación cuando citemos a Sandor Rado. Sin embargo, en *Vidas rebeldes*, Marilyn Monroe iría de revelación en revelación. Incluso el "New York Herald" notaba (Paul V. Beckley) que algunas observaciones al guion de Arthur Miller «se debían indudablemente a Miss Monroe». Y el mismo Miller pudo decir: «Marilyn tiene talento» (ella le respondía: «¡Está loco!»).

Ella no hacía el juego a Hollywood. Aunque una vez lo hiciera, las «perras-diosas» que la odiaban no ahorraron nada para derrotarla, para denunciarla atribuyéndole maneras no solidarias y echarle en cara su ingratitud con respecto a la industria. La seducción universal que inspiraba quedaba como una espina en la garganta árida de la prensa más áspera (o más obsesa) que manejaban las harpías. ("Frontier Magazine", 1962.) Marilyn les había facilitado el camino al haberse casado con un hombre inculpado de ultraje al Congreso, a aquel Congreso ciego a quien América deberá su pérdida.

Bastaba con esperar. El aspecto infantil de Marilyn Monroe estaba latente siempre y se despertaba cada vez más, diría yo, en la medida que ella se despojaba del barniz conformista. Cualquiera se hubiera sentido sin madurez ante la avalancha de su gloria y las inevitables frustraciones que el narcisismo y el exhibicionismo comportan. A la postre todo jugaba contra ella porque su complejo de fracaso –del que se hubiera sentido dichosa sabiendo que correspondía al complejo de Hamlet– se manifestaba en su agresividad a través de un clásico mecanismo neurótico. Sandor Rado nos demuestra que un paciente semejante se encuentra dividido entre la rabia y el sentido de la culpa. Una gran parte de su agresividad se vuelve contra ella misma bajo forma de autorreproches inconscientes. «Se castiga a sí misma no por arrepentimiento, sino porque no ha sabido alcanzar sus propósitos, tanto más cuanto que ellos eran imposibles de alcanzar (*irraggiungibili*).»

De manera que, en el balance último de su vida, el «déficit» de Marilyn Monroe se multiplicaba por todo aquello que la rechazaba. Se ha dicho que un Kennedy estaba detrás de su suicidio y que no hubiese existido suicidio si alguien hubiera llegado a tiempo. Nunca se llega a tiempo. Marilyn Monroe dejaba su mundo porque ella había llegado a ser «un bien excesivo» para ella misma.

******

MARILYN Y LOS FALÓCRATAS

Jacques Siclier

1974 ha podido contemplar la exaltación de la *mode retro*. Nostalgia y fascinación de un pasado histórico cristalizado en los años treinta al cuarenta y que provocó un extraño fenómeno: el fascismo y el nazismo convertidos en seductoras mitologías. Pero la retro abarca también, gracias a la moda del vestido, de la decoración, los carteles, los discos y las películas, diversos períodos, como si 1974 hubiera buscado un poco por todas partes la *belle époque* en un momento en que se derrumban las certidumbres económicas de los años sesenta y el mito de la sociedad de consumo, en un momento en el que se contempla con más temor el porvenir.

No es nada extraño, pues, que entre otros fenómenos cinematográficos Marilyn Monroe, muerta en 1962, reaparezca como la figura típica de una belleza, de un erotismo y de un magnetismo que no poseen hoy las *vedettes* femeninas del cinema mundial. Nunca fue olvidada, pero ella ha vuelto en 1974 transformada en objeto de culto, tanto por el renacimiento de Hollywood como por la obra de una literatura que, bastante sospechosa, pretende recomponer o revelarnos la verdad de Marilyn Monroe.

Por parte de Hollywood la cosa es simple: Marilyn ha sido la última gran estrella mítica del sistema. Porque si Elizabeth Taylor permanece siendo un símbolo, se lo debe más a su vida privada manifiesta a los cuatro vientos del mundo por la *high society* de los actores que a sus protagonismos en el cine. El retorno de las películas de Marilyn corresponde al renacimiento de las grandes producciones novelescas (*El gran Gatsby*, por ejemplo) y a los grandes papeles de Hollywood, de los cuales, hoy, los especialistas en desempeñarlos son principalmente artistas masculinos (Robert Redford, Burt Reynolds, Jack Nicholson), destinados a agradar tanto a los hombres como a las mujeres, lo cual es otra historia.

Por lo que se refiere a la "literatura", el fenómeno es mucho más curioso. Ciertamente que aun viviendo Marilyn se había escrito ya mucho sobre ella en periódicos

y revistas. La biografía de Maurice Zolotov data ya de 1960. Después de muerta, las antologías y los estudios biográficos no han faltado; pero han sido las obras de Norman Mailer y de Robert Slatzer, aparecidas en 1974, las que más han llamado la atención. Son fundamentalmente diferentes, no por lo que cuentan, sino por la manera de hacerlo. Tanto uno como otro se han apropiado de Marilyn, de forma que ella no pueda ya existir si no es a través de ellos.

EL SEXO DE MARILYN

Norman Mailer, que jamás conoció a la estrella personalmente, nos presenta su Marilyn como una "biofícción". Es decir, que se arroga el derecho del novelista para interpretar la biografía según el grado de sus fantasmas personales y darnos una interpretación literaria y sociológica de esta mujer perteneciente al cine mítico. Norman Mailer es un escritor célebre que desde hace tiempo mantiene con América (Estados Unidos) relaciones pasionales mezcladas de amor y odio. Y Marilyn, creación de Hollywood, fue también un fenómeno típicamente americano. Hábilmente, Norman Mailer se dedica a refutar los *factoides* sobre los cuales se construyó entre 1952 y 1962 la leyenda de la estrella rubia. *Factoides* puestos en circulación por los agregados de prensa de los Estudios y por los periodistas en general y que, por otra parte, Marilyn no desmintió jamás, sino más bien todo lo contrario, ya que eso forma parte del lanzamiento de una *vedette* y del mantenimiento de su gloria en Hollywood.

El nacimiento ilegítimo de Norma Jean Baker y la locura de su madre no cuentan mucho para Mailer –y quizá tiene razón– como factores de desgracia y signos del destino que hubieran pesado en la carrera de esta modelo afanosa por triunfar y que encontró, gracias a su físico y a su "halo sexual", su éxito en el cine sancionado por la adoración de las muchedumbres. Norman Mailer tiene como improbable la violación en la infancia de Norma Jean y, según él (los hechos que aporta son convincentes), tal infancia no habría sido tan dramática como la de Dickens según se ha pretendido afirmar. Asimismo, el autor se empeña en explicar los últimos días de esta biografía, el desequilibrio y la marcha hacia la muerte de la *vedette*, de una manera particular.

Norman Mailer debería escribir ante todo una presentación para la admirable colección de fotografías de Marilyn correspondientes a las diversas épocas de su vida, pues su obra se ha desarrollado y extendido de tal manera, que las fotografías han quedado sometidas a la tiranía de su texto y no parecen revelarnos nada si no van ligadas a él. La "biofícción" de Norman, en efecto, da vueltas en torno a una obsesión muy masculina: poseer ese cuerpo que ha estremecido a los machos del mundo entero cuando aparecía en las pantallas. Por eso Mailer se interesa menos por el

mito de la estrella en relación con Hollywood que en relación con la vida sexual de la misma.

Se sabe que Norma Jean Baker, nacida el día 1 de junio de 1926 en Los Ángeles, se casó el 19 de junio de 1942 con Jim Dougherty, «que trabajaba para el servicio marítimo», y fue sobre todo para poder huir, a sus dieciséis años, de familias y orfelinatos a los que había sido confiada desde pequeñita por la enfermedad mental de su madre. También sabemos que, desde aquella época, ella había tomado conciencia del poder de atracción de su cuerpo, moldeado por *pullovers* muy estrechos y faldas que acentuaban sus provocativas caderas. Aquel matrimonio precoz no duró mucho. Marilyn no estaba destinada para un solo hombre o, por lo menos, no era Jim Dougherty quien la convenía. Aquello, pues, no fue sino un comienzo y es el motivo que Mailer recoge para darse el placer de pasar revista a los amantes y maridos sucesivos de Marilyn Monroe y poder así denigrarlos, ya que todos han tenido más suerte que él porque conocieron el sexo de esa mujer. ¡Ah!, eso sí, es mucho más refinado y más sutil que los "enanos" de Hollywood y los periodistas del escándalo, y cuando habla de relaciones sexuales lo hace en términos crudos y desembarazado de los subentendidos hipócritas que hoy emplea todo el mundo.

Pero, en fin, lo esencial de esta "bioficción" tiende a demostrar que Marilyn no fue una mujer inaccesible y que su sexo, en último término, perteneció a Norteamérica entera. Luego si así fue, ¿por qué no a Norman Mailer también? Al fin y al cabo, él es, en cierta manera, una institución norteamericana, ¿y qué tienen por encima de los demás Arthur Miller o Robert Kennedy, el hermano del presidente de Estados Unidos? Más poderoso que los maridos y los amantes, que no lograron poseerla ni supieron amarla, sino que pasaron simplemente por su vida; el novelista demuestra ser más al convertirse en el dueño del cuerpo y del alma de esta heroína de su creación literaria.

Es bastante atrayente, pues Norman Mailer tiene talento. Pero eso no significa que nos haga conocer a la actriz, porque Mailer, que no se interesa mucho por el cine, suministra juicios falsos o deplorables sobre la mayor parte de las películas de Marilyn; pero eso mismo permite poner en manos de sus lectores –y deben ser muchos dada la fama del autor– la llave de Marilyn: ese sueño sexual insatisfecho, inalcanzado. Libro masculino, libro de falócrata no destinado a mujeres; pero, de todas formas, ¿fue acaso Marilyn una actriz que amasen las mujeres? Puede ser, por parte de aquellas que deseaban parecerse a ella (lo cual ha sucedido también en Francia con Brigitte Bardot), pero no para la generalidad de las mujeres, que no podían ver en ella sino un rival hacia el que se volvían las miradas y deseos del «hombre medio». Mujer-objeto del cine, Marilyn no sabría ser hoy un modelo para aquellas que exigen su emancipación de "la sociedad falocrática". Norman Mailer se la acapara y la "presta" a los hombres.

EL AMIGO DE SIEMPRE: EL QUE LO SABE TODO

Con "Encuesta sobre una muerte sospechosa: Marilyn Monroe", de Robert Slatzer, dejamos el campo de la prestigiosa literatura para entrar en el del reportaje sensacionalista. Robert Slatzer ha realizado una encuesta minuciosísima sobre la muerte de la *vedette*. Con la habilidad de los mejores escritores de la «serie negra», nos presenta una teoría por la que pueden apostar los aficionados a las intrigas policiacas. Marilyn Monroe quizá hubiera podido ser empujada a la muerte por los miembros de la C.I.A., empeñados en comprometer a Robert Kennedy, último de sus amantes. Las muertes violentas acontecidas después a los dos hermanos Kennedy y a otras personalidades. Los escándalos políticos, de los cuales el más reciente concierne al presidente Nixon; la crisis profunda de la sociedad americana, hacen presuponer fácilmente que en 1974 –no hay humo sin fuego– sucedan las más rocambolescas suposiciones.

La reciente puesta en entredicho de la C.I.A. sería, en cierta manera, una prueba que garantizaba el libro de Robert Slatzer. El autor, por otra parte, nos advierte que sus "revelaciones", de las cuales él no tiene pruebas eficientes, le costaron serias amenazas. Y, sin embargo, no es debido a la muerte de Marilyn Monroe por lo que este libro resulta interesante. Robert Slatzer, aparentemente desconocido de Norman Mailer, que ha tenido a gala descubrir a todos los que se acercaron a Marilyn, es un hombre-sorpresa, el *outsider* que gana la carrera por delante de todos los favoritos. Él fue el amigo de Marilyn desde 1946 y su confidente de alguna manera permanente. Si hay que creerle –y nos invitan a ello bastante sus tranquilas y precisas revelaciones–, habría sido quien mejor lugar ocupó junto a ella, el que más desinteresadamente la amó, el que la comprendió, sostuvo hasta el fin y el que en alguna ocasión hasta la tuvo en sus brazos.

Por ejemplo, durante el rodaje de *Niágara*, Slatzer habría dejado su trabajo para encontrar a Marilyn y pasar con ella un fin de semana: sus habitaciones en el hotel se comunicaban. Incluso habría sido su marido ciertos días, eso sí, antes de Joe DiMaggio, el segundo esposo oficial. La descripción de este matrimonio clandestino en Méjico, en el año 1952, es una acumulación de pequeños hechos, detalles auténticos, conversaciones que no pueden menos de dejar atónito al lector más incrédulo. Pero resulta que si un investigador, partiendo de todos estos hechos en su conjunto logra seguir una pista, al final de ella se encuentra con un muro. El único documento que probaba este matrimonio relámpago y secreto fue destruido.

Sería perder el tiempo pretender distinguir lo que es verdadero de lo que es pura imaginación en este libro donde hay páginas enteras de conversaciones mantenidas por Marilyn con Slatzer a lo largo de los años. Como si el amigo fiel hubiera podido guardar el recuerdo más exacto de las frases pronunciadas, de todas las situa-

ciones habidas. Este libro está presentado, realizado y elaborado como una película cuyos protagonistas serían Marilyn Monroe y Robert Slatzer. Uno admira el trabajo. Tanto más cuanto el papel más precioso lo desempeña el autor. Se le ve aquí como se ha podido ver a Bogart, testigo de Ava Gardner, la "condesa de los pies descalzos" de la película de Mankiewicz. Es mucho más correcto que el libro de Norman Mailer. Es una novela vivida sobre un fondo de Hollywood y de realidad norteamericana y que puede satisfacer a todo el mundo. Marilyn Monroe aparece ahí víctima, al fin de cuentas, de los hombres, pero es un hombre –ejemplar– quien la restituye su verdad y no un Pygmalion del sexo, aunque la obsesión sexual masculina también se manifiesta aquí.

PERO, ¿QUIEN ERA MARILYN?

Junto a estas dos obras, "Confesión incompleta" se queda en pálido esbozo. El autor de este documento –del cual uno se extraña que no haya sido antes difundido– es la misma Marilyn Monroe. "Confesión incompleta" es una biografía que ella interrumpió, se nos dice, por «razones personales» y que había confiado al fotógrafo Milton Green, su "amigo de siempre". El escrito de Marilyn se termina en el momento de su matrimonio con Joe DiMaggio. Tampoco ella menciona a Slatzer y, de todas maneras, los detalles biográficos y la cronología están desenfocados.

Los ejecutores testamentarios han retenido este texto durante doce años, esperando el momento oportuno para, publicarlo. ¿Por qué el año 1974? Puede suponerse que respondiendo a la moda que renacía. Con todo, esta confesión, cuyo estilo evoca la estandarización por el *rewriting* de las conversaciones recogidas en el magnetófono (tipo de libro del cual los editores gustan mucho desde algunos años a esta parte) es un tanto decepcionante, aunque la voz se puede considerar como la auténtica de Marilyn susurrándonos a lo largo de esas páginas. Hablando de ella misma, dispuesta a darnos algunos detalles; pero en el fondo no aportando sino lo que los estudios han presentado como, leyenda. Marilyn no oculta aquí sus ambiciones y se muestra triste de haber sido considerada constantemente como objeto sexual, cuando lo que ella siempre pretendió fue llegar a ser una actriz. Pero en 1952 ni siquiera ella había alcanzado el fin de su carrera; comenzaba solamente a afirmarse en la pantalla como lo que hacía unos veinte años antes se había llamado una mujer con *sex-appeal*.

Documento, pues, sin importancia. En él, decididamente Marilyn no escapa a la falocracia. En 1974, ella logra convertirse en una gigantesca «mujer-objeto» arrancada de la muerte, recreada por dos hombres, dos escritores enamorados de ella que hablan, ciertamente, de Hollywood, pero lo escamotean tras ellos –sobre todo Mailer– para permanecer ellos los propietarios del mito. ¿Dónde, entonces, buscar la

auténtica Marilyn, si es que uno no siente gusto por la necrografía literaria? Justamente en esos filmes que la hicieron a ella y que hoy se pueden ver en su mayor parte. Películas que no son retro, puesto que no fueron firmadas retro, sino que registran las diversas etapas de la existencia cinematográfica de una estrella.

Cuando Marilyn Monroe comienza, en 1950, con la Fox (*Eva al desnudo*) y en la MGM (*La jungla de asfalto*), su carrera es aún incierta, el cine norteamericano no posee especialmente el culto mítico de la mujer. No faltan, es cierto, las *vedettes* femeninas bellas y seductoras, pero las grandes estrellas portadoras de ensueños amorosos y de magnetismo sexual están en vías de desaparición. Greta Garbo no trabaja ya desde 1941. Marlene Dietrich, de edad ya, se perpetúa en la fascinación que antes produjo. Ella escapa a Hollywood con una existencia autónoma. Rita Hayworth, la reina de las *pin-up* coristas del tiempo de la guerra, la bomba atómica, ha sido masacrada por Orson Welles en *La dama de Shanghai*, en 1947. Se ha convertido en la reina de las mil y una noche de la *gentry internationale* por su matrimonio con el príncipe Ali Khan. Su vuelta a Hollywood en 1952 no será más que un pequeño acontecimiento.

Por otra parte, Hollywood, con sus *films noirs*, poblados de aventureras y matarifes rubias, atraviesa una época misógina. El cine norteamericano resulta, entonces, rico en artistas dramáticos estilo Bette Davis, Joan Crawford y Barbara Stanwyck, o en bellezas asépticas, a la manera de Esther Williams, Yvonne de Carlo, María Montez (que muere en accidente en 1951) y carente de mujeres realmente míticas por su fotogenia y su magnetismo erótico. Sólo Lauren Bacall, la compañera de Bogart, podría cubrir la plaza vacante. Pero ella no tiene nada de "mujer-objeto". En la comedia musical, Judy Garland es una estrella de naturaleza radicalmente diferente por el género en el que ella se implanta. Y Doris Day va camino de ser la norteamericana media, muchacha joven, pronto madre de familia y que cuadra bien con el género sentimental.

Las apariciones de Marilyn en las películas citadas no pasaron desapercibidas. Es la imagen precisa. El tipo de chica rubia, carnal, tentadora, ante la que se vuelven los hombres, es, en efecto, una resurrección del pasado, si es que uno recuerda a Jean Harlow, la estrella platino de los años treinta, muerta en plena juventud después de haber encarnado los papeles de mujeres ligeras, o de chicas de la clase media, muy carnales y al alcance, me atrevería a decir, del espectador medio. En 1950, Marilyn, físicamente se parece a la rubia soñada que desapareció en 1937.

Pero desde 1937 la manera de expresar el erotismo en el cinema ha cambiado mucho. El "misterio" de Garbo y de Dietrich ha sido reemplazado cada vez más por la llamada directa a la sexualidad, aunque el código de la censura no haya sido todavía completamente desplazado. Ya no había nada de misterio en Rita Hayworth, y si los opulentos senos de Jane Russell han causado en 1940, con la película *Le banni*,

algún escándalo, las costumbres han evolucionado a pesar de todo –en gran parte debido a la guerra– por lo que respecta al "erotismo ordinario" que tan perfectamente representaba Harlow en su tiempo.

Se puede decir, pues, que la aparición de Marilyn, pequeña estrella que va buscando su camino, en 1950, viene a cristalizar todo un clima histórico. Marilyn llega en un buen momento. Ha sido maniquí y *cover-girl*, conoce desde su adolescencia su poder erótico, se sabe maquillar, darse a valer, quiere llegar a ser una *vedette* del cine, tiene un tipo muy fotogénico (cualidad que no se ha hecho notar lo bastante en ella). Está, pues, destinada a triunfar, porque en Hollywood las cosas no suceden por azar. Estaba dentro de la lógica de Hollywood, aunque al comienzo hubiesen dudado –Darryl Zanuck, patrón de la Fox, no creía, se dice, en el talento de la actriz Marilyn, pero debió quedar, al fin, impresionado por el efecto que ella producía en la pantalla– el lanzar este nuevo valor erótico, que era a la vez un valor comercial y no hay por qué equivocarnos al respecto con olas de literatura.

Los altercados de Marilyn con la Fox, en los momentos de su éxito colosal, tendrán su origen más por las exigencias profundas de una *vedette* que quiere ser reconocida como actriz, y menos, por los caprichos de la estrella que se quiere comportar como tal en la plaza pública (ese será el caso de Elizabeth Taylor, *Cleopatra* hasta las uñas y los diamantes). Claro está que el carácter de Marilyn, marcado por los accidentes de su vida privada desde la infancia hasta la muerte, ha influido en su comportamiento.

Pero, en fin, nadie se atreverá a negar que ella ha jugado el papel que le mandó jugar Hollywood –el de un objeto sexual– hasta llegar a adquirir un nombre y encontrarse en posición de reivindicar papeles más diversos, más matizados, que llegasen hasta la composición psicológica o dramática. Esto es lo que la llevará más tarde a rodar en *Bus stop* (1956) con un papel de apesadumbrada, tierna, lastimosa, pero que en el universo misógino de Joshua Logan corrió peligro de perder su belleza y su mítico destino, pisoteada y abandonada como fue, por querer adaptarse al personaje masculino de Don Murray.

Aquello fue lo que la condujo a tomar la decisión de crearse su propia producción y filmar junto a Laurence Olivier, actor inglés prestigioso e intelectual, aquella comedia de *El príncipe y la corista* (1957), de donde sir Laurence sacó todo el mejor partido. La película donde la auténtica Marilyn –la del final, donde se mezcla su propia vida y el cine, donde lucha por ser ella misma– se ha afirmado como tal, es la de *Vidas rebeldes*, escrita para ella por Arthur Miller y que se rodó (por John Huston en 1961) precisamente en el momento en que su matrimonio con el intelectual progresista de Broadway está en trance de sucumbir definitivamente.

La historia de Marilyn en estas películas es, pues, esencialmente la de una *vedette* que intenta escapar al destino que el sistema de Hollywood la señala de una vez

para siempre. No al mito, pues Marilyn llegaría a ser una artista trágica del cine, que no dejó de llevar siempre consigo la atracción erótica de su cuerpo, de su boca, de sus ojos, de su voz, lo cual, después de todo, no es incompatible. Llama la atención, sin embargo, cuando se la ve y se la vuelve a ver en la pantalla, constatar que su condición fotogénica, su maquillaje, todo aquello que constituía sus atractivos, en una palabra, no proviene de la sofisticación que hacía mágicas las estrellas anteriores a ella. En sus pequeños o grandes papeles, Marilyn es siempre una imagen de la vida, sobrepasa los artificios y el mismo sistema hollywodiano y cada vez que se lo permite su papel se muestra como una verdadera artista.

El caso más típico es, quizá, el de *Río sin retorno* (aunque detestó ese papel y no llegó a entenderse con Otto Preminger), el primer filme en cinemascope artísticamente potable, y que la metió de plano en el mundo del western. Allí representa ella un personaje tradicional de animadora de *saloon* que es conducida, a pesar suyo, a una aventura en el río con Robert Mitchum, granjero misógino, y del que se señalan más los atractivos físicos, en ese momento, que su dimensión psicológica. Hoy se da uno cuenta mejor de que Marilyn es en *Río sin retorno*, por su trabajo y su personalidad, la equivalente de Robert Mitchum que pretendía ser el personaje clave de esta historia.

Lo mismo pasa en los filmes que forjaron su celebridad: *La tentación vive arriba* (1955) y *Con faldas y a lo loco* (1959), los dos de Billy Wilder. Tanto en uno como en otro, ella logra sobrepasar con singularidad, por su humor y la caracterización de los personajes que la ha tocado interpretar, la sola función de atractivo erótico diseñada en los papeles más bien viriles que le habían sido asignados.

Es significativo que Hollywood no haya hecho nunca de Marilyn una vampiresa, aunque *Niágara* la haya aproximado a ese papel, al representar un drama en el que ella es la víctima asesinada por un marido celoso, que no podía soportar sus exhibiciones eróticas y su infidelidad. Para Hollywood tenía que permanecer conservando la imagen de la belleza, de la sensualidad y del deseo que pide la aventura sexual, fugaz en la vida ordinaria, pero que no debe ser divinizada. Cuando se descubrió la existencia del famoso calendario, para el cual Marilyn en su menesterosa juventud había posado desnuda –hoy la fotografía de aquel desnudo nos parece bien anodina–, los estudios temieron un escándalo que pudiera arruinar la reputación de la *vedette* y consecuentemente sus empresas. Pero con ello lo que pasó es que su *vedette* ganó aún más en su fama y ellos aprovecharon entonces la idea del erotismo sin misterio. Por eso, en realidad, Marilyn Monroe no fue jamás un verdadero desafío sexual, sino para las esposas y madres de familia que notaban encandilarse los ojos de los suyos al hablar de ella. Para Hawks y Wilder sobre todo, Marilyn fue siempre un personaje cómico, caprichoso al menos, a la vez que erótico, lo cual limitaba, pero también rentabilizaba su mito. El ideal del "sueño dorado"

al modo de Jean Harlow y de la *pin-up* de los años cuarenta lo retomarían hoy, con este *sex-shop* en que se ha convertido el cine erótico comercial, la muñeca hinchable, sustituto fantasmagórico de la realidad. Pero Marilyn era una verdadera actriz –quizá más instintiva que inteligente, pero no va de eso la cuestión– capaz de ser una mujer de sentimientos y de deseos, cuyo natural sorprende hoy a todos aquellos que la descubren sin ideas preconcebidas.

No son sus amantes, sus maridos, su existencia accidentada y su muerte dramática; tampoco son ni Norman Mailer, ni Robert Slatzer, quienes dan cuenta de lo que fue Marilyn. Son las películas donde ella ha realizado sus representaciones cinematográficas y que son, por tanto, verdaderos documentos. ¿Ha destruido Hollywood a la mujer Marilyn? No es seguro. En todo caso, no la ha reemplazado. Pero si ahí están las películas, ¿qué necesidad tenemos de que se nos anuncie hoy un filme sobre la juventud de Marilyn (de sus trece a sus dieciocho años), *Goodbye Norman Jean*, donde una tal Alexis Perdersen, simple como la reina de una ciudad encantada, encarna a Marilyn?

******

CUERPO Y ALMA: JEAN HARLOW Y MARILYN MONROE

Alexander Walker

En nadie se manifiesta con tanta brutalidad la grandeza y servidumbre del estrellato como en los símbolos sexuales. Como deben su fama a sus cuerpos rara vez escapan al ultraje de ser consideradas "solo un cuerpo", o "la chica de las curvas", o simplemente "un pedazo de carne". Jean Harlow y Marilyn Monroe, los símbolos sexuales de los treintas y los cincuentas, no escaparon desde luego a él.

El crítico de preestrenos de "Daily Variety" formuló un típico juicio hollywoodiense sobre ambas al escribir sobre el primer papel estelar de Harlow en *Hell's Angels* (1930): «Probablemente siempre tendrá que interpretar este tipo de papeles, pero nunca nadie sufrió privaciones poseyendo lo que ella tiene.» La "privación" en términos hollywoodienses significa solo privación de la carne. Constantemente se olvida la posibilidad de que un símbolo sexual pueda tener otros deseos que los meramente carnales o aspiraciones que no sean reductibles a las medidas corporales. La misma forma en que se anuncian los símbolos sexuales revela el sadismo latente de los estudios cinematográficos con mayor crueldad que la promoción de cualquier tipo o clase de artistas.

El sexo es lo que les da valor en la pantalla, pero los estudios cinematográficos explotan el sexo con un cinismo que es realmente una especie de abominación de sí mismo, o lo sería si la máquina de producción se detuviera alguna vez a reflexionar un instante.

Un símbolo sexual que tenga, digamos, ambiciones de llegar a convertirse en una actriz amenaza al sistema que se ha montado para su glorificación. Puede estar segura de arrastrar sobre sí las iras del estudio en forma de reprimendas, humillantes ocupaciones publicitarias o suspensiones sin sueldo, todo ello con el propósito de reducirlas a su verdadera condición.

Aunque esta permanezca bastante por encima de lo normal, es baja en la escala de la dignidad humana. Un símbolo sexual rebelde puede provocar también una reacción puritana del estudio, preocupado por la mercancía que ella representa. Mucha gente de cine, incluso sin intereses económicos en la persistencia de su popularidad, atacó a Marilyn Monroe cuando se descubrió que al principio de su carrera había posado una vez, completamente desnuda, para un calendario comercial. La misma gente hubiese perdonado de buena gana el mismo grado de desnudez si se hubiese presentado bajo los auspicios de Hollywood. Para todas las actrices resulta provechoso estudiar las formas de hacerse sexualmente atractivas a su público, pero los símbolos sexuales se ven obligadas a convertirse en fetiches sexuales de millones de espectadores. Y el daño emocional que esto puede producir a su espíritu es grave.

Según un reciente biógrafo, Jean Harlow se tomó una deliberada venganza del departamento de publicidad de su estudio cuando vio la forma mecanicista en que había degradado su *sex appeal:* se cortó el pelo que la había hecho famosa como la Rubia Platino. Tuvo que llevar pelucas especialmente preparadas para ella hasta el final de su corta y frenética vida.

Jean Harlow y Marilyn Monroe representan a las estrellas que se rebelaron contra el sistema de los estudios que traduce a los seres humanos en su *ad valorem* equivalente de "impacto carnal". Monroe venció al sistema y, de esta forma, se transformó en un fenómeno de la pantalla. Harlow no fue tan afortunada: se convirtió en la víctima del sistema, aunque sucumbió sensacionalmente, a su propia manera. Lo que explica las razones de su victoria y derrota respectivas no es el simple hecho de que eran personas distintas (aunque muestran también extraordinarias semejanzas). Se debe también a los distintos tipos de sexo que simbolizaba cada una de ellas en su época.

Una vez, al hacérsele esta precisa pregunta, Monroe hizo una patética confesión: «Nunca he entendido esto del "símbolo sexual", dijo y luego añadió con enternecedora inocencia, «pero si voy a ser el símbolo de algo, prefiero serlo del sexo que de alguna de las otras cosas para las que se han encontrado símbolos ahora.» Harlow, por su parte, no tenía dudas sobre el aspecto en el que residía su *sex appeal*. Una vez cuando su agente la llamó para darle noticias de una nueva película, simplemente quiso saber: «¿Qué clase de puta soy ahora?» ¿Se habría referido nunca Monroe al personaje de una de sus películas con tanta rudeza? No, pero con su tierno cariño hacia toda la humanidad sufriente, incluyendo a las prostitutas, podría haber preguntado si al final de la película «consigue el respeto». ¿Habría admitido nunca Harlow que estaba a oscuras, por así decirlo, en lo referente a ser un símbolo sexual? No, pero con descarada inmodestia podría haber dicho que si se gusta lo suficiente a los hombres no hay necesidad de ser un símbolo. Ambas estrellas se

fabricaron para vender sexo. Pero lo hicieron de formas tan diferentes como en una venta inhumana y una cariñosa, o como el cuerpo y el alma.

******

Jean Harlow tiene la reputación de haber trasladado el atractivo erótico de las piernas de la estrella a sus pechos. Era la adolescente de pecho liso quien simbolizaba el sexo en la pantalla al final de los años veinte. La faja que aplastaba el busto no había sido desplazada todavía por el sostén que hace explícitos los senos. Los pechos tenían que hacerse "palpitar" todavía para que comunicaran pasiones profundas, y resultaba mucho menos agotador levantar un par de bien torneadas piernas para representar el abandono total.

Las medias finas, los tangos, las faldas cortas y los coches abiertos eran formas más o menos sutiles de realzar el atractivo de las piernas. Pero las piernas parecían más sexuales cuando las exhibían las *Jazz Babies* y ya en 1930 el gran público ansiaba una excitación más madura. Harlow se la suministró. Para las dimensiones de ahora, sus medidas de 86-61-89 son poco sorprendentes; las de Monroe eran 99-61-94. Pero en aquella época había menos competidoras para enfrentarse a la cinta métrica. Howard Hughes, que produjo la primera película estelar de Harlow, *Hell's Angels,* no tuvo necesidad de volver al tablero de dibujo de su fábrica de aviones y diseñar un sostén para obtener "mayor rendimiento" de su pecho, como hizo doce años más tarde para otro de sus descubrimientos, Jane Russell.

En cualquier caso, el erotismo de Harlow no depende exclusivamente del impacto de sus pechos. Estaba en todo su cuerpo. Su piel tenía una blancura anormal pero poderosamente sensual. Parecía encendida, con un fuego como el del fósforo, que da luz pero no calor; irradiaba una luminosidad que tenía el propio brillo del oro y se ha insinuado que tenía indicios de albinismo.

Pero sea cual sea la razón, su orquídea apariencia adquiría un tono lívido en los tipos de película menos sensibles entonces en uso. Coronaba el efecto con una cabeza de pelo reluciente como el neón. Su pelo le dio, casi instantáneamente, lo más esencial para cualquier aspirante a estrella de cine: una inconfundible identidad cinematográfica. Se convirtió en la Rubia Platino.

«Las estrellas femeninas», dice Edgar Morin, «son objeto de la atracción masculina y del culto femenino.» Harlow se ajustaba perfectamente a la descripción. Los hombres eran atraídos por el faro de su pelo, que prometía diversión; las mujeres se teñían el pelo para imitarla y confiaban en que su pícaro encanto los congregara a su alrededor. En 1932 su estudio había promovido más de trescientos clubs *Platinum Blonde* y la venta de cosméticos de peróxido había aumentado en un treinta y cinco por ciento.

El rostro de Harlow no era convencionalmente bonito. Se depilaba las cejas en forma de antenas, quizá para aliviar una frente demasiado dura; la mandíbula ligeramente hendida era obstinada y tenía que iluminarse con extraordinario cuidado; se pintaba la boca un poco por encima de la línea de los labios y hasta sus comisuras en una sonrisa de permanente expectación. Era un rostro picante. Era también un rostro tenaz. Miraba instintivamente a un hombre para ver si merecía la pena atraparlo. Era un rostro perfecto –demasiado perfecto– para las busconas, prostitutas, chicas de serie B y advenedizas sociales que iba a interpretar.

Como Monroe, Harlow exhibía su cuerpo muy conscientemente en la pantalla, pero no siempre la parte de él que cabía esperar. «¿Le molestaría que me pusiera algo más cómoda?», pregunta a Ben Lyon en una famosa réplica del drama de aviación de la Primera Guerra Mundial, *Hell's Angels*. Entonces, mientras se dirige a la puerta del dormitorio, deja caerse el abrigo de pieles y muestra su espalda, desnuda y completamente blanca, con una fina cinta que sostiene su traje de gala escotado hasta abajo siguiendo la línea de la espina dorsal. Y mira sexualmente hacia atrás, por encima del hombro.

Esta es la postura erótica que más tarde se convertirá casi en la marca de fábrica de Jean Harlow. Tiene rasgos de *strip-tease*. Sirve también para mostrar que no lleva sostén; una audaz omisión por aquellos días. La perspectiva de la espalda se repite con tanto énfasis en las películas de Harlow que cabe preguntarse si no es esta estudiada pose, y no las elevaciones frontales, lo que constituye su atractivo erótico para el público.

Las escenas de baño de las películas de Jean Harlow, en barriles de lluvia o bañeras corrientes, no se basan tanto en el sutil ajuste delantero del nivel del agua en torno a la línea Plimsoll de la estrella, como en los excitantes planos de su espalda. Se cuenta que el público chillaba cuando ordenaba al hombre que invariablemente estaba presente: «Restriégame la espalda». Si era Clark Gable, la sumergía en el agua por su atrevimiento. No importaba. El público chillaba de nuevo cuando emergía, completamente mojada y escupiendo como un platinado gato callejero.

******

Para los símbolos sexuales como Jean Harlow y Marilyn Monroe la desnudez es una condición de existencia, una forma de vida. Por esta razón, ambas tenían la costumbre de no llevar ropa interior en el estudio, ni fuera de él, aunque Harlow hizo amablemente una excepción para el baile de cumpleaños del presidente Roosevelt, al que fue invitada en 1934. Ambas sentían la necesidad de ir vestidas tan ligeramente como la decencia o, mejor, la Legión de Decencia, permitía, a fin de dar la sensación de desnudez en la pantalla.

El impulso de ir desnudas era el más fuerte que tenían en común. Pero por debajo de su piel corrían motivos muy distintos. Harlow obraba como una consciente provocadora sexual, que sabía el efecto que su cuerpo producía en los hombres. Se decía que sus pezones se dilataban al aumentar la temperatura ambiente, por ello se los frotaba con hielo antes de las conferencias de prensa. Tenía la costumbre de acariciarse en público o de fotografiarse acariciándose, señal indudable de una exhibicionista impulsiva.

Para Monroe, en cambio, la desnudez era inherente al proverbial estado de inocencia. Cuando se quitaba los vestidos se sentía feliz y segura, sentía que la gente la amaba. En un sueño que tuvo durante su desventurada infancia, transcurrida en un orfelinato y luego en media docena de hogares de adopción, tenía la impresión de que estaba andando dentro de una iglesia sin vestidos y de que no sentía ninguna turbación sino, al contrario, una extraña sensación de comodidad y liberación. Años más tarde explicaba que el estar desnuda le hacía sentir como las demás chicas y no como alguien con ropa de huérfano.

Pero aunque nunca consideró la desnudez como otra cosa que inocencia, era muy consciente del estimulante efecto que ejercía sobre los hombres. En una de sus primeras películas, una chica mira envidiosamente a Monroe y dice: «Para llevar un vestido como este tuviste que empezar a hacer planes a los trece años.»

Monroe hizo sus planes incluso antes. Antes de los trece años imitaba a las chicas mayores y había perfeccionado ya el famoso estremecimiento que convierte una simple retirada en un irresistible cebo. Más tarde hizo los ejercicios físicos de un libro de medicina sobre la estructura de los huesos, para poder asumir a voluntad la postura que sugiriese el grado de erotismo requerido, solo el justo, nada más. Lo maravilloso es que utilizaba todo esto y conservaba todavía un aspecto de inocencia. Mirésela rodando en torno a los postes de los bomberos en uno de los primeros números de *Let's Make Love* (1960); es más que la simple demostración de lo bien que había aprendido sus lecciones de anatomía. Desde lo lejos un hombre mono habría proferido su incontenible llamada de apareamiento, pensando que era su Jane; pero al llegar columpiándose hasta más cerca, algo inverosímilmente virginal y prístino de su nueva compañera de juegos podría hacerle balbucear: «Yo, Tarzán. Tú, ¿Eva?»

Las formas de Monroe eran, en conjunto, más dúctiles que las de Harlow, aunque los pequeños papeles de sus primeras películas muestran a una Marilyn de atractiva corista, que aparentaba un ligero exceso de peso –castigo por no llevar sujetador– y estaba oscurecida por un maquillaje que podría haber sido pensado para un indio de pacotilla. Pero pronto adelgazó por aquí, se desarrolló por allá, y a la vez que aumentaba su arte, su figura se hacía más incorpórea, hasta que al final su pelo parecía hecho de transparente luz y su rostro dibujado con un pulverizador de aire.

Su actitud erótica característica era la expresión de su cara. Entornaba un poco los ojos y dejaba caída su mandíbula inferior y los labios redondeados en forma de "u". El gesto se interpretaba diversamente como de inocencia, asombro o éxtasis orgásmico.

Lo cierto es que detrás de ello se encuentra la menos fascinante realidad de unos feos dientes inferiores, que Monroe disimulaba así en sus primeros días hasta que pudo proporcionarse un odontológico. La expresión afectaba también a su voz. Cuando se tiene la boca abierta, la dicción es un poco insegura, como la de una niña. Mantener esta prolongada inmadurez vocal a la par que unos encantos físicos muy desarrollados resulta a la vez atractivo y turbador. Y mucho del encanto de Monroe reside en la forma en que conservó la pureza de la mujer-niña que representaba. Tan pronto como la "mujer" hacia revelarse al lobo en un hombre, su aspecto de "niña" lo transformaba en un perro guardián de gran corazón.

Conseguía esto de forma muy consciente con su voz. Un primitivo anuncio de TV para una fábrica de automóviles muestra su técnica de forma transparente. Recibe las llaves de un descapotable con un grito de alergia, como si el coche fuese un perro de lanas, se vuelve hacia el encargado de la estación de servicio, aspira suavemente y luego exhala el aire como si dijera su diálogo de forma que las palabras salieran en pequeñas bocanadas de juvenil excitación: «Mozo, por favor... ponga un poco de gasolina... en la tripa de Miranda (Miranda, o algún nombre así, era como ella había bautizado en el mismo instante al automóvil.) Más tarde, el aprendizaje transformó este efecto de silbato barato en un instrumento para recitar el diálogo con la sutileza de un violín.

Harlow, en cambio, aunque era seis años más joven que Monroe al alcanzar el estrellato, siempre pareció representar diez años más vieja, puesto que su voz era de gran experiencia, ronca y gruñona a veces, e irritante incluso para los críticos de los periódicos del ramo, generalmente hombres de sensibilidad no muy refinada. En su penetrante biografía de Monroe –una de las mejores biografías sobre una estrella de cine que se han escrito– Maurice Zolotow ha sugerido que la singular ternura de su dicción podía proceder del matrimonio teatral inglés que le proporcionó uno de sus hogares adoptivos. En efecto, puede que sea así. Y ello incita a pensar que Jean Harlow pudo haber adquirido su acento al criarse entre gánsters.

******

La vida de estos dos símbolos sexuales muestra notables similitudes. Monroe se llamaba Norma Jean Mortensen y nació en 1926. (Más tarde, Ben Lyon, entonces jefe de reparto de la 20th Century-Fox, cambió sus nombres propios por el de "Marilyn", procedente de una artista de variedades, Marilyn Miller, que había sido cuñada de

Mary Pickford; Monroe era un apellido de la familia). Era hija ilegítima, no tenía padre y pronto tampoco madre, al ser abandonada al cuidado de un orfelinato de California, una serie de sucesivos hogares adoptivos y dos tías celosas de la Ciencia Cristiana que hicieron algo peor que infligirle el castigo de su ilegitimidad. La inocularon contra la realidad al educarla según sus propias creencias religiosas de que el mundo exterior es lo que la mente propia hace de él; filosofía peligrosamente seductora para los actores, cuyo sentido de la realidad está ya menoscabado por las ilusiones entre las que viven y que manifiestan en sus interpretaciones.

Quizá sea esto lo que le proporcionaba esta seductora forma de ensueño con la que Monroe caminaba por sus películas –y por la vida–, ajena a cualquier elemento amenazador de su entorno, sin ver aparentemente ningún mal ni sospecharlo. Esto resultaba muy gracioso en la vida fantástica de la pantalla, cuando la amenaza venía de un presunto tenorio como el Tom Ewell de *The Seven Year Itch* (1955). Pero la amenaza podía encarnarse también en un estudio real y completamente furioso que la demandaba por comparecer solo doce veces en treinta y dos días durante el rodaje de su última película. Y entonces ver permanecer a Monroe despreocupada, incluso eufórica, en medio del naufragio de la película y la hostilidad de Hollywood era un evidente síntoma fatal. Maurice Zolotow ha referido convincentemente este desprecio de las realidades de la vida a otros incidentes de su infancia. Una y otra vez tenía que retrasarse el rodaje de una escena, o tenía que interrumpirse, porque Monroe estaba tomando un baño, pulverizándose el cuerpo –«Me gusta estar rubia por todo el cuerpo», dijo una vez– o simplemente sentada ante el espejo de maquillaje absorta en su propia imagen.

En tales ocasiones se mimaba a sí misma para resarcirse de las privaciones de su infancia, cuando la pequeña Norma Jean tenía que bañarse en el agua usada ya por media docena de personas en su hogar de adopción. También su inveterado retraso puede atribuirse al deseo de hacer notar su importancia en un mundo que en otro tiempo había ignorado su existencia, en el que ni siquiera su madre la había deseado.

A la luz de la experiencia de Jean Harlow, sin embargo, la pérdida de la madre –la señora Baker fue ingresada en un hospital mental– no puede considerarse como una desgracia irreparable. La madre de Harlow estaba demasiado sobre ella. Era una mujer simple y excitable, fanática de la Ciencia Cristiana como las tías de Monroe, que iba por las librerías comprando y destruyendo obras que consideraba hostiles a su fe. Harlow nació en 1911 como Harlean Carpentier; pero sus padres, de la clase media, pronto se separaron y gran parte de la tensión emocional que sufrió más tarde parece que debe atribuirse a "Mamma Jean", que, obsesionada por el pecado, no consideraba mejor la fama cinematográfica de su hija que la de una prostituta. Incluso contribuyó indirectamente a la muerte de su hija, puesto que al prin-

cipio cuando Harlow cayó fatalmente enferma de envenenamiento urémico confió para su curación en el remedio piadoso ordenado por la Ciencia Cristiana.

«Ser un símbolo sexual», dijo Clara Bow al final de su carrera, «es una pesada carga que llevar, sobre todo cuando una está cansada, lastimada y aturdida.» Harlow y Monroe podrían haber convenido en ello y añadir «sobre todo cuando una ha crecido sin el cariño normal, ni valores estables, ni ninguna capacidad para enfrentarse a los hechos y prevenir las consecuencias de los propios actos». La vida que llevaron estos dos símbolos sexuales estaba llena de tensiones, crisis, escándalos y tragedias públicas y privadas. Pero presentan una singular contradicción. Aunque ambas eran consideradas como la personificación de una imagen completamente americana del sexo –liberado, sano, no neurótico y placentero– su propio comportamiento sexual estaba en terrible contraste con su imagen.

Después de haberse casado ambas en su adolescencia –Harlow se fugó con su amante para escapar a su madre, Monroe aceptó el matrimonio propuesto por sus tías para no tener que volver al orfelinato– sus subsiguientes maridos eran prácticamente sus propias antítesis en todos los aspectos.

El segundo marido de Harlow, Paul Bern, era un calvo y pacífico ejecutivo de la Metro, 21 años más viejo que ella. Ver que su símbolo sexual se casaba con ese hombre paternal y hogareño produjo resquemor en el estudio al que, más que más, le gustaba creer en su propia leyenda de que las estrellas solo se casan con otras estrellas. En setiembre de 1923, tras menos de tres meses de matrimonio, Bern fue hallado muerto de un tiro, al parecer por propia mano, con una nota junto a él que se interpretó como una justificación por su impotencia sexual. Si era así, no es sorprendente que Louis B. Mayer intentara eliminarla.

El suicidio de Bern podía añadir una encendida fascinación a la imagen de Harlow –y lo hizo– pero la impotencia de Bern solo podría hacerse preguntar a los clubs *Platinum Blonde* si el celebrado símbolo sexual sabía realmente de qué iba la cuestión. El tercer marido de Harlow era Harold Rosson, que había fotografiado cuatro de sus películas MGM; otra figura paternal, dieciséis años mayor que ella, y muy parecido a Bern de aspecto.

Este matrimonio duró un año y su petición de divorcio le acusaba de leer en la cama. De nuevo el estudio sufrió un sobresalto corporativo. ¿Dónde estaba el legendario poder del símbolo sexual si no podía vencer los hábitos de lectura de un hombre? Por consiguiente, Harlow añadió ambiguamente que una tan inusitada utilización del dormitorio la hacía sentir a la mañana siguiente indispuesta para el trabajo. (En la película *Harlow* [1965], que pretende ser una biografía de su vida, este tercer matrimonio ni siquiera se menciona. Debió de suponerse que el marido de un símbolo sexual que lee en la cama pierde su derecho a la existencia. Difícilmente se dejaría a Arthur Miller fuera de cualquier biografía cinematográfica de Marilyn

Monroe; pero Hollywood siempre se ha sentido en terreno más firme con los grandes escritores que con los grandes lectores).

La vida real de Jean Harlow ejemplifica al símbolo sexual insatisfecho, indeciso, inseguro incluso de su propio *sex appeal*, a la estrella cuya vida es regulada por la misma publicidad que alimenta su imagen cinematográfica de cara al público, de modo que una penetra en la otra y destruye la posibilidad de hallar la identidad de sí misma. Incluso su característica fisonomía –la piel blanquecina y el pelo rubio platino– tuvo que proyectarse en el decorado de su completamente blanco hogar hollywoodiense, cuyo dormitorio producía la sensación de un limbo en el que la estrella podía contemplar infinidad de reflejos desnudos de sí misma en los espejos de la pared.

Una de sus películas, *Bombshell* (1933), expresa todo lo que esto significa. Harlow interpreta en ella a una estrella de cine, con una familia parasitaria muy parecida a la suya propia, cuya vida es controlada por un experto agente de prensa interpretado por Lee Tracy. La trama utiliza los traumas que ella sufre como efectos cómicos, pero incluso las distorsiones sobre el cruel cinismo con el que se manipula la personalidad de Harlow son inquietantemente verosímiles, hasta que al final el único acto independiente del que es capaz es un grito de frustración.

Al principio Marilyn Monroe buscó la misma seguridad en un agarradero doméstico que Harlow, casándose con Joe DiMaggio, un tipo hogareño que despreciaba abiertamente la forma de vida de la gente de cine. El matrimonio duró nueve meses, coincidiendo su ruptura con la aclamación de la prensa a *La tentación vive arriba,* que reveló la clara insatisfacción de Monroe por ser meramente un símbolo sexual. Enseguida se embarcó en un encuentro con la *intelligentsia,* que empezó coquetonamente con *faux-naive* confidencias sobre sus aspiraciones. «¿Quiere interpretar 'Los hermanos Karamazov?'», le preguntó un periodista y ella le dio una memorable réplica: «No quiero interpretar a los hermanos, quiero interpretar a Grushenka. Es una chica.»

Luego siguió su aprendizaje de interpretación en el "Método", que absorbió con el serio comportamiento de una joven novia que se instruyera en la fe de su futuro marido. Su matrimonio con Arthur Miller era la muestra palpable de sus intenciones. Los escándalos en torno a Harlow eran lo que añadía combustible a su imagen de símbolo sexual.

Pero la forma en que Marilyn Monroe se convertía en noticia era siguiendo su educación en público, disputando con el estudio para que le ofreciese papeles mejores –es decir, papeles que le concedieran los "derechos humanos" negados a un símbolo sexual–, casándose con el dramaturgo de los intelectuales y contratando a un caballero del teatro como sir Laurence Olivier para coprotagonizar con ella una película producida por su propia compañía, que establecía un paralelo con las aspira-

ciones de Marilyn Monroe a ser considerada una actriz seria en la historia de la corista Mary Morgan que es admitida por un Gran Duque. Los papeles cinematográficos de Harlow y Monroe siguen respectivamente la pauta de un símbolo sexual que no pudo cambiar su imagen y de uno que pudo y lo hizo.

******

Harlean Carpentier había adoptado el nombre de soltera de su madre, Jean Harlow, y ganaba dinero para el mantenimiento de su hogar trabajando como extra en Hollywood cuando Howard Hughes la eligió como protagonista femenina de *Hell's Angel*. Sustituyó a la estrella noruega Greta Nissen, cuya voz la condenó cuando la llegada del sonoro obligó a Hughes a rehacer virtualmente esta costosa epopeya aérea. Harlow interpreta a la chica inglesa que echa a un lado la respetabilidad y seduce a Ben Lyon, de la Universidad de Oxford y el Royal Flying Corps. Su carácter inglés no es nada aparente; sus otras cualidades lo eran, vivamente.

El momento más intenso de su interpretación llega cuando, vestida con ese algo "más cómodo" –es decir, una bata negra de manifiesta desenvoltura– echa atrás la cabeza en ángulo recto con el cuello y poniendo en movimiento todos los rasgos de su rostro como si fuese el tablero de mandos de un coche de gran potencia, exclama: «Quiero ser libre, estar alegre, divertirme. La vida es corta, pero quiero vivir mientras esté viva. » Es ridículamente excesivo. Pero su magnetismo se ha asentado ya incandescentemente en ella y rechina su voz con la áspera convicción de que la Vida, intensa y con mayúscula, está a su disposición. Es el origen de un nuevo tipo de estrella: una síntesis de vampiresa y novia que sería conocida como la *good-bad girl* por poseer la fuerza erótica de la primera y el afectuoso compañerismo de la última. Edgar Marin sitúa su florecimiento en 1940, pero Harlow representa sin duda a ese tipo en embrión. Era más que un símbolo erótico. Proporcionó un punto de referencia a la confusión social de la Depresión con su duda entre el escepticismo por la caída de los valores establecidos y el optimismo de que la vida era, después de todo, lo que uno hacía de ella.

Cinco películas con Harlow en el reparto se estrenaron en 1931, el año después de *Hell's Angels.* Pero ningún estudio pareció considerar sus posibilidades como estrella duradera, sino como un fenómeno de un solo golpe, hasta que Frank Capra la dirigió en *Platinum Blonde* Es la arquetípica película de los años treinta: la historia de una heredera que se casa con un periodista, intenta acostumbrarle a su forma de vida y se lo deja quitar por una chica de su oficina. Harlow interpretaba a la heredera ninfómana, cuya familia tenía que pagar para sacarla de un matrimonio tras otro, Robert Williams era el reportero echado a la calle, Loretta Young la otra sufrida mujer.

Capra trató el contraste sexual al estilo del antagonismo de clases de sus posteriores películas del New Deal. Pero hizo un claro y agudo análisis de dónde residía el *sex appeal* de Harlow; para ello, lo divide en secciones, por así decirlo, y construye las escenas y los encuadres para mostrar por turnos cada una de ellas de la forma más atractiva. En las escenas iniciales de comedia entre el impetuoso periodista y las desconcertadas personas de la alta sociedad, su pelo es lo que domina la sala como un extraño arbusto encendido, ya que está de espaldas a la cámara y lleva un vestido negro hasta el cuello. Su rostro que irradia una poderosa energía vampírica solo aparece en primer plano cuando trata de seducir al periodista para que no publique su crónica. El atractivo de su cuerpo se revela con enorme impacto en un *travelling* ininterrumpido, que dura treinta y cinco segundos, de Harlow caminando hacia la cámara que va retrocediendo, con el pecho erguido, las caderas cimbreantes y los brazos virilmente oscilantes. Capra conseguía un curioso efecto de pasión y frialdad en una escena de amor que Harlow interpretaba detrás de la fuente de un jardín, cuya cortina de agua sugería el velado cristal del escaparate de una floristería.

Su voz de chiquilla, que utilizaba a veces con los hombres como si fuese una Shirley Temple crecida, la emplea también aquí en una escena con su masajista, para la que se la ha provisto de un adecuado indicio de obesidad infantil en sus partes visibles. *(Platinum Blonde* y su otra curiosa película sobre el apasionamiento de un jefe de la guerra china por una chica americana, (*La amargura del general Yen* [*The Bitter Tea of General Yen*1932]), muestran que el cine perdió un director de considerable fuerza erótica cuando Frank Capra se convirtió en propagandista del New Deal de Roosevelt y se dedicó a mostrar que la gente es esencialmente buena.) Bajo su dirección, Harlow decía tan bien el diálogo que las mujeres empezaron pronto a imitar su ruda forma de hablar a, y sobre, los hombres, aunque a las mismas mujeres les gustara la idea de que esta frívola millonaria perdiera a su hombre en favor de la amable y hogareña Loretta Young. Este tipo de psicología femenina ayudó a Harlow a conservar su público femenino, aunque más tarde le produjo algún resquemor cuando, descontenta de su imagen cinematográfica, quiso conquistar al hombre para sí misma.

Las amplias campañas de promoción de *Platinum Blonde* llevaron a Harlow en persona delante del público americano, mientras que las recaudaciones de la película la colocaron entre las estrellas de la Metro. Significativamente, la decisión del estudio de Hollywood de contratarla procedió de las cifras definitivas de exhibición en la Costa Este.

También Marilyn Monroe fue creada más a petición del público que por política del propio estudio. Los exhibidores reclamaban películas suyas antes de que los productores se dieran cuenta de su potencial; y fue en realidad esto, junto con la

demanda de *pin-ups* motivada por la guerra de Corea, lo que entusiasmó a la 20th Century-Fox. Tales orígenes tuvieron el efecto negativo de hacer más difícil aun para ambas estrellas la refutación de sus reputaciones de "impactos carnales".

La *good-bad girl,* tal como Jean Harlow seguía interpretándola, proclamaba abiertamente que el sexo es divertido. Cuando sale balanceándose del bote del río Saigón en *Tierra de pasión* (*Red Dust*, 1932), melodrama triangular ambientado en las plantaciones de caucho, replica imperturbable ante la advertencia de que el clima hace difícil dormir: «Piense que, de cualquier forma, no estoy acostumbrada a dormir por las noches.» Apenas hace falta indicar en qué palabra recaía el acento.

Harlow era una mujer de hombres, pero no debe confundirse con Mae West, que es una florescencia más exótica de la *good-bad girl.* Los vestidos de Harlow eran escasos para mostrar todo lo que poseía, los de Mae West estaban forrados para aparentar más de lo que poseía. Harlow lo era todo para un solo hombre, tan dispuesta a restregarle la mejilla con una lija como a darle un beso en ella. Si Mae West era la reina del *saloon*, Jean Harlow era su camarera. Mae West no soportaba ninguna tontería de sus hombres, mientras que una parte del destino de Harlow era sufrir numerosos golpes de su hombre antes de que acabara enamorándose de ella. Clark Gable sacó un gran partido sexual de esta circunstancia en *Red Dust* al resistirse a la provocación de Harlow hasta que él estaba dispuesto. No solo la sumerge en ella cuando tiene la frescura de bañarse en la provisión de agua potable, sino que en otra escena todavía más insolente, después de dejarse quitar las botas por ella y quitarse él mismo la camisa, se despoja de pantalones y calzoncillos (aunque fuera de pantalla) y se los echa insolentemente antes de meterse en la cama, solo, y de tirar coquetonamente de las sábanas hasta la barbilla. Es como ver a Madame Récamier súbitamente desairada por Monsieur Récamier.

Sin embargo, por rudamente que se la tratara, Harlow mantenía siempre un resto de lealtad hacia el hombre al que amaba sinceramente. Estaba siempre dispuesta a brindar con un vaso de whisky y se prestaba gentilmente a emborracharse un poco con él. Cuando Gable recibe un disparo, ella es quien le saca la bala. (Podría resultar sorprendente verla operar con un pedazo de alambre y empujar aparentemente la bala a través de su cuerpo. No importa; la intención era buena.) En *Tú eres mío (Hold Your Man*, 1933) va incluso a la cárcel por él; una cárcel en la que los reclusos prestan homenaje de boca al Código de Producción cantando "Onward, Christian Soldiers", aunque sus expresiones sugieren que están más cerca de sus propósitos las promesas que la redención.

El efecto de todos estos papeles sobre Harlow era deprimente. Su similitud la consumía. Deseaba un papel de ruptura en el que su cuerpo importara menos que el talento interpretativo que creía poseer. Una extraña manifestación de ello era su esfuerzo por interpretar personajes elegantes como la chica americana que regresa

de Inglaterra en *Saratoga* (1937), su última película, donde adopta un arrogante acento, que exhibe diciendo: «Encantada, desde luego... Sería un gran placer», y alardea de hogares fastuosos, antiguas tradiciones y paseos en barca con Clark Gable en el Támesis.

La intención cómica no es muy clara, para que uno pueda reírse cómodamente. Se imaginaba a sí misma como una actriz estilizada a la manera de Myrna Loy, cuya impasible desenvoltura en sus frases mordaces envidiaba particularmente, ya que se complementaba con la cortesía de William Powell. Y se sentía románticamente atraída por Powell, una especie de paternal *playboy* cinematográfico que ofrecía un notable parecido con sus dos anteriores maridos. Pero aunque suavizara su dicción y se vistiera más para disimularse que para provocar, el atractivo de Harlow era el de una muchacha desenvuelta y sexual y esto no podía disimularse, aunque, efectivamente, podía parodiarse. En *Cena a las ocho* (*Dinner At Eight,* 1934) interpreta a una consentida esposa que come chocolate en una inmensa cama de raso blanco, se lima las uñas y se frota el cuerpo con una borla de polvos, voluptuosa y bobalicónamente. En esencia es todavía una cualquiera, pero la fatuidad y no el sexo es lo que ahora la anima. Su propósito es el de acceder a la alta sociedad. Su jactanciosa vulgaridad convenía al papel y lo interpretó con gracia. Incluso así, el personaje revela una fatal realidad que el último chiste de la película dispara como una flecha envenenada al corazón. Tratando de lucirse intelectualmente mientras los invitados entran a cenar, Harlow dice a Marie Dressler, que interpreta a una gran señora mayor de Broadway: «Sabe, la maquinaria va a sustituir a todas las profesiones.» «¡Oh, querida!», replica ásperamente la señora Dressler, «esto es algo de lo que tú nunca tendrás que preocuparte.» Uno se ríe. Al mismo tiempo, uno es penosamente consciente de que pocas veces las limitaciones artísticas de una estrella han sido tan bellaca pero tan precisamente apuntadas por otra.

Marilyn Monroe llegó al estrellato justo en la cumbre de la prosperidad material de la América de la posguerra. Sin embargo, su único esfuerzo era el de transformar su atractivo en algo prácticamente inmaterial, en el sentido de impalpable e intangible. En la pantalla, se liberó poco a poco de la carne y se mantuvo firme contra el rumbo de los tiempos. A su alrededor, la sociedad estaba obsesionada con el sexo, haciéndolo parecer extraordinariamente complicado. El encanto de Monroe era el de hacerlo parecer felizmente simple de nuevo. Simple e inocente. Desarrolló un estilo de convertir el atractivo sexual, que al principio revelaba crudamente, en algo casi indefinido.

Esto no sucedió de golpe. La Marilyn que se apuntó dos fulgurantes éxitos con *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950), en el papel de la "sobrina"de Louis Calhern que se tiende seductoramente en la cama pero sin olvidarse de cerrar la puerta con llave, y *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950), en el de la protegida de Geor-

ge Sanders que llama "waiter" (camarero) al mayordomo ("butler") porque podría estar presente cierto señor Butler, es una encantadora y silenciosa rubia, pero no todavía la chica cuya absoluta confianza mantiene a los hombres a raya mejor que una puerta cerrada y cuyo silencio se comunica con nosotros en una longitud de onda puramente espiritual. Donde esta empieza a aparecer es en *Cómo casarse con un millonario* (*How to Marry a Millionaire*, 1953). No era muy probable que ello sucediera en una película así. Simple comedia de sociedad sobre tres mujeres dispuestas a hundir sus garras en maridos ricos, la menor conciencia de que sus personajes practiquen la moral comercial de las prostitutas, pero sin la honradez de estas en los tratos de negocios.

Un sencillo y absurdo hecho salva a Monroe de esta censura: interpreta a una chica que lleva gafas. Mientras que Lauren Bacall y Betty Grable están con el ojo alerta a la presa, Monroe lleva a cabo la dura caza del hombre con un impreciso aire de vaguedad sobre el objeto mismo que está persiguiendo. Su caza de dinero se realiza en medio de un piadoso desenfoque, ya que la mitad del tiempo se niega tímidamente a ponerse las gafas y no puede ver al hombre al que trata de explotar. Su ceguera da lugar, también, a un efecto óptico que despierta nuestra divertida compasión. Un hombre le dice: «Está leyendo su libro cabeza abajo», y ella balbucea: «No es cierto que esté así», después de comprobar la forma en que está sentada. Estamos de nuevo en el mundo surrealista de «¿Quiere interpretar 'Los hermanos Karamazov'?» –«No quiero interpretar a los hermanos. Quiero interpretar a Grushenka. Es una chica.» La película revela otra tierna característica: la delicadeza casi virginal de su tratamiento del sexo, hasta el punto de que una palabra de posibilidades tan sugestivas como "passes" es tímidamente eliminada cuando explica su miedo de que «los hombres no sean atentos con las chicas que llevan gafas».

En la época de *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch)*, en la que interpretaba a la chica del piso de arriba que hace perder los estribos a la romántica imaginación del rodríguez estival de abajo, están presentes ya todas las características del personaje de Monroe: la deslumbrante sonrisa, la incierta pero emocionada voz, la cocinera que hace refrescar su ropa interior en la nevera durante una ola de calor, el embeleso infantil de permanecer sobre la salida de aire del metro y dejarse flotar la falda en torno a sí... Y hay una nueva cualidad esencial. Su amor va unido ahora a la compasión.

En esta película y en *Bus Stop* (1956) es una chica maldita por poseer un cuerpo irresistible, pero siempre dispuesta a apiadarse de cualquier hombre al que aquel le resulte excesivo para poder contenerse. «Jamás me había sucedido eso antes», murmura Tom Ewell, tras una infructuosa insinuación a ella. «¡Oh!, a mí me sucede constantemente», le responde solícitamente. Y la misma indulgencia muestra hacia Don Murray, el viril vaquero de *Bus Stop* cuyas tácticas de rodeo, que aplica tam-

bién al amor, la hacen huir hasta que se da cuenta de que la vida del pobre y desdichado muchacho hasta entonces no ha sido más que vacas. Monroe explotó su maravilloso talento para actuar contra el *sex appeal* de su cuerpo, y de esta forma se redimía de toda culpa y situaba el pecado únicamente en el ojo del mirón. No hay la menor insinuación dudosa en la forma en que pronuncia en *La tentación vive arriba* cuando exclama: «Mi ventilador se ha enganchado en la puerta», mientras la cámara se echa tras ella como un *voyeur* de Via Veneto. Si se hubiese dado cuenta de que algunas personas lascivas podían relacionar "fan" (ventilador) con "fanny" (culo), uno tiene la seguridad de que habría cambiado la expresión por «mi aparato eléctrico...»

En la época de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959) su piedad por el hombre desamparado de amor es tan ajena a toda censura que en un esfuerzo de gran corazón puede ofrecer su cuerpo para despertar una chispa de pasión en Tony Curtis, que interpreta a un Casanova que se finge impotente. La muerte de Monroe mostró cuán esencial era en estas atrevidas comedias sexuales; al concederse a otros símbolos sexuales papeles escritos originariamente para ella, las películas se hicieron desconcertantemente salaces. Pero más asombrosa incluso era la forma en que extendía su simpatía más allá del hombre cercano para manifestarse en todas las cosas creadas, animadas e inanimadas. *La tentación vive arriba* lo había apuntado ya. Cuando Monroe mostraba su compasión hacia el monstruo de la película de terror, hacía parecer a la Criatura de la Laguna Negra un gatito sin hogar. Pero hasta *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961), su última película, uno no se dio cuenta de hasta qué punto había transformado su bondadoso altruismo en un radiante panteísmo.

Vidas rebeldes es la historia de una chica con el don de la vida, que cambia los caminos de tres cowboys inadaptados de la América de mediados del siglo XX cuando se ven obligados a capturar vacas salvajes destinadas a convertirse en comida de perro. «*Please Don't Kill Anything*» (Por favor, no matéis) es el mensaje de la película, es también el título de una historia que Arthur Miller escribió una vez sobre su mujer. Toda la apariencia de Monroe queda transformada en la película.

Los antiguos estremecimientos están presentes todavía, pero ahora son casi incorpóreos. El símbolo sexual se ha convertido en un símbolo de la naturaleza. Su Roslyn es una niña perdida, anhelante, susurrante, luminosamente pura, que ama todas las cosas, sufre con las hojas de hierba cuando son pisoteadas, se lamenta por los conejos que Clark Gable quiere matar a bocajarro y se mece sola, en una informal danza, a la luz de la luna, al compás de una música que solo ella puede oír. La actriz que hizo de la seriedad su propósito, ha acabado haciendo de la sensibilidad su logro definitivo.

Sin embargo, el precio era alto. Un hombre puede resultar intrigado por la Monroe de *Vidas rebeldes*, ilusionarse, conmoverse o divertirse con ella; pero no es nada

fácil que se sienta satisfecho por ella. Su amor por la humanidad es ahora demasiado grande para que cualquier otra persona pueda corresponderlo. En su momento, el guión de Arthur Miller fue considerado como una celebración de las cualidades de su mujer. Pero desde la perspectiva de su separación y divorcio, es *The Misfits* más que la obra de teatro que luego escribió, "After the Fall", lo que parece un intento de exorcizar el espíritu de aquella. Si en *The Misfits* Clark Gable representa al hombre sensual medio, la lección de la película es desconcertante. Mientras que la inexperta rubia platino de Jean Harlow estimulaba el ego de Gable cuando este la maltrataba en *Tierra de pasión* (*Red Dust, 1932)* casi treinta años antes, ahora Marilyn Monroe, encarnación de la fuerza de la vida, doma en realidad a su espíritu, como antes él domaba al de los caballos salvajes. La moraleja parece ser que, en el cine, resulta mucho menos fatigoso vivir con un "cuerpo" que casarse con un "alma". En la vida, quizá, se aplica también la misma regla.

Al reaccionar contra el hecho de ser conocida simplemente como "la chica de las curvas", Marilyn Monroe se elevó al enésimo grado de espiritualidad. Esto no se contradice con el hecho de que una de las últimas cosas que hiciera, antes de ser encontrada muerta a causa de una dosis excesiva de barbitúricos en 1962, fuese la de negociar los derechos de publicación de fotografías de sí misma desnuda. Cuando dijo como explicación: «Quiero que el mundo vea mi cuerpo», era a la manera de una mujer que quería que el mundo poseyera su cuerpo. Parece que existe un vínculo casi metafísico entre el grado de irrealidad que conformaba sus relaciones con la creación cinematográfica, con todos los retrasos, incidentes, interrupciones y la suspensión final del rodaje que sufrió su última película, y la etérea impresión que producía en la pantalla en las escasas escenas suyas de la versión inacabada de *Something 's Got to Give*. Hay una trágica adecuación en la idea de que en el preciso momento de conquistar su alma perdió la posesión del mundo.

******

94-56-88:
EL IMPOSIBLE NÚMERO DE ORO

Barthélemy Amengual

Si, en el decir de Jean-Paul Sartre, toda técnica introduce una metafísica, es, gracias al cinemascope, sin duda, a quien debemos la resurrección del reinado mitológico de la estrella y precisamente en el curso del año 1953, momentos bien opacos de la historia del cine. Sin embargo, desaparecida Marilyn Monroe, la gran pantalla se confesará incapaz de mantener, e incluso de renovar, aquélla, su insólita conquista. Se precisa, pues, dar otras razones de aquella maravilla: "el fenómeno Marilyn".

El primer argumento que a todos se ofrece de una manera facilona es el esplendor carnal y el potencial erótico de la *vedette*. «Aparte de Marilyn –manifestaba Billy Wilder–, tres actrices estaban dotadas de tal impacto carnal: Clara Bow, Jean Harlow y Rita Hayworth. Estas muchachas poseían una carne que, fotografiada, resultaba de carne y hueso. Uno presentía que extendiendo la mano podría tocarlas. ¡Qué diremos, pues, en cinemascope y en color! El homenaje –importante– de Wilder no nos convence; es muy restringido. La estrella Marilyn se levanta y sube, llega hasta el cénit al mismo tiempo que cualquiera otra de las reinas del deseo, incluso que aquellas mayores aún: Silvana Mangano, Sofia Loren, Gina Lollobrigida, Kim Novak, bien pronto seguidas por Brigitte Bardot.

Si a estas encarnaciones contemporáneas del ideal erótico y de la belleza alguien piensa que les faltaba ese estremecimiento de lo ilimitado, ese "más allá", ese summum que suena como el límite alcanzado de la perfección y de lo posible, piénsese que la calidad de Marilyn le valió el tener dobles. (Charlot también los tuvo en su tiempo): una Jayne Mansfield, una Diana Dors, las cuales se creían super-Marilyn –con lo que esto presupone de trivialidad vulgar (tanto en general como especialmente en el *supermarket*) y de agresividad comercializadora– y de hecho fueron anti-Marilyn. Su parodia –sin dejar de ser erótica, concedámoslo– termina siendo un ser contrahecho, la caricatura de un fantasma. No; ni la provocación sexual, ni

incluso ese "magnetismo animal" que Marilyn celebraba en Marlon Brando, nos podrán decir cómo Marilyn llegó a ser única. Esa verdad suya es más secreta.

UNA MAQUINA DE APETENCIAS

«La cuestión está en saber si Marilyn es una persona o uno de los más grandes productos Du Pont que jamás se hayan inventado.» En efecto, esa era la sola cuestión a plantearse, y es Billy Wilder quien la presenta. Pero su "o" debe ser reemplazado por un "y". Marilyn es inseparablemente una persona y ese superproducto de Hollywood que, para colmo de dificultades, ella misma ha sido la primera que ha contribuido a su invento. Esta dualidad se constata por defecto, en el examen de lo trágico, cuando "Marilyn es una persona". Entonces (como en *Río sin retorno*) su realidad se vulgariza –cualquiera la hubiera podido sustituir en el western de Preminger, sin perjuicio alguno–, o si, por el contrario, lo trágico (como en *Niágara*), desarticulando la coherencia del personaje, se vuelve contra lo serio de la aventura: tampoco se cree en ella. Cuando Marilyn es una persona, ya no existe la tal Marilyn. Y no hay Marilyn tampoco cuando sólo nos aparece como muñeca. Todos aquellos para los que Marilyn no fue nada más que una vampiresa sin misterio (estas dos palabras que nos parecen tan relacionadas entre sí, se separan sin embargo con un abismo de profundidad), una bella muchacha sin aureola, la expresión de un erotismo comercial, higiénico, como el *chewing gum*, pero impropio al ensueño; no han sabido ver en ella otra cosa que la *pin-up*.

La *pin-up*, como se sabe, es un producto típicamente de la industria americana que se lanzó al mercado para satisfacer el consumo de los ejércitos en la última guerra, un modelo –teórico, como es todo modelo– de erotismo funcional. La casa, según Le Corbusier, debería ser una máquina de habitabilidad; la *pin-up* es una máquina de apetencias. André Bazin, hablando de Pneumatología, ha definido magistralmente su carácter fundamental. Su noción subsume por entero la realidad de lo que es una *pin-up*, la consistencia de su carne desinfectada, su salud estéril, la crecida elasticidad que sus formas comportan hasta los límites de su realización, la sugestión de un alma –pneuma–, en este caso totalmente física, que se afirma con su presencia invasora y obstinada, el estereotipo, que por el subterfugio del funcionalismo se integra en una producción en serie.

La *pin-up* no es un fenómeno cinematográfico por esencia. En realidad, ella nace de la explotación de la comparsa teatral, aparte de las pantallas. Pero ella ocupa y anima con prioridad los campos de la foto y del dibujo. Dibujada ayer por un Varga, hoy por un Asían, o bien fotografiada, esta figura ha poblado todo; y aún está presente –antes de la guerra bajo los nombres de *bathing beauties*, de "coristas", de "ingenuas"; después de la guerra, de *starlettes* y de *pin-up*– este universo mítico del

que se rodea la industria de Hollywood en sus estudios, como de unos arrabales de ensueño, como de una Brocelandia de mujeres objeto. Con más frecuencia que en las películas, aunque en ellas también figure la *pin-up*, representa en la prensa especializada y en la prensa de evasión, en los escaparates y en las paredes, en una palabra, en el mundo de la vida cotidiana, este otro mundo mágico al que no se accede si no es por el cine. Más que sus futuras actrices, las *pin-up* son las azafatas ideales de Hollywood. También Jerry Lewis, en *Loco por Anita* (*Hollywood or Bust*, 1956), de Frank Tashlin, encuentra, cada vez más próximas unas de otras, en la medida que se va acercando a la Meca del Cine, bellezas plantadas al borde de su camino, como carteles vivientes de publicidad.

Aunque se la designe con un nombre o un anónimo, la *pin-up* no escapa a la impersonalidad. Abstracción (o standarización) beneficiosa para la producción. Pues la serie termina en el harén, el catálogo de las mil y una conquista, las comuniones pluralistas de la película-revista y musical, el éxtasis unanimista de las hechicerías impensables de un Busby Berkeley, las dichas indivisas de las islas encantadas, del paraíso de Mahoma. ¿Será preciso recordar aquí que, en los antípodas de esta indistinción, la vampiresa –como la estrella– fascina e hipnotiza por su irresistible unicidad? Un solo dios tú adorarás...

No hay fascinación sin distancia y, dialécticamente hablando, tampoco sin proximidad. La proximidad es el hecho patente del cinematógrafo, que con el *scope* se ha venido a acentuar. ¿Cómo establecer la distancia? Las "ingenuas" de los años treinta se nos escapan en una psicología irreal, hecha de extravagancia, de fantasía no conformista y de falsa inocencia. Las estrellas nos estaban prohibidas ya por su misma condición y esencia, su idealismo casi platónico se oponía a su encarnación (Theda Bara, Pola Negri, Garbo, Marlene), ya por su condición social: el mundo rico, bello y perfecto de Hollywood-Babilonia que se encuentra abismalmente lejos de nuestros medios (Carole Lombard, Joan Crawford, Jean Harlow), ya por una especie de fatalidad que les llevaba a perderse a sí mismo después de casi habernos perdido a nosotros (Louise Brooks). Pero ¿y la *pin-up*? La *pin-up* se escapa en la inverosímil realidad de su destino, en la abstracción de su inhumana perfección plástica. La belleza de las formas anula en ella la materia, la carne viviente y sus accidentes. A pesar de las apariencias, la *pin-up* nos fuerza a desear una forma sin sustancia, una entelequia. En cierta manera sucede lo mismo con el héroe fetichista de *Tamaño natural*, película de Luis Berlanga.

Gustave Flaubert, que tanto conocía de fetichismo, ha desarrollado una teoría del guante y la máscara que se aplicó en su tiempo a la Rita Hayworth de *Gilda*. «El guante idealiza la mano, privándola de su color natural, lo mismo que lo hacen los polvos de arroz aplicados a la cara. La vuelve inexpresiva, pero típica. Sólo la forma se conserva y de manera más acusada.» El guante de la *pin-up* es su piel, que desde

la cabeza a los dedos de los pies la enmascara. También aparece como forjada de tripa. En *La educación sentimental*, Frédéric es tentado a vivir según el modelo fetichista, una "concupiscencia retrospectiva": gozar de Rosanette como si ella fuese Diana de Poitiers. Pero «pronto tiene que rendirse a la evidencia: no se reemplaza una ausencia por una presencia». Formado en la imaginación, el deseo rehuye apaciguarse con lo real. La muñeca de tamaño natural de Piccoli es una ausencia: su mujer disfrazada –a punto de equivocarse– en muñeca permanece siendo una presencia. De aquí el fracaso. Nadie podrá conocer una *pin-up* de otra manera que, en el placer solitario, *in absentia*. Mientras que ciertos seres siempre confían en la posibilidad de encontrar una vampiresa. Les basta con creer. Tal fue el caso de Cesare Pavese en su obra "Análisis de P." (1968).

«¿Qué mujer pide a un hombre que pierda completamente los estribos y la ame con la intensidad cósmica e inútil de una borrasca de verano? ¿Quién es esa mujer, sino la vampiresa? Y efectivamente, P. tiene el don de transformar en vampiresa las muchachas que ni lo pensaron. En un primer momento él las transforma en *vamp* y les permite arruinar todo aquello que era posible arruinar; después, cuando las ruinas se han desplomado y él se encuentra solo, acontece que la *vamp* sufre remordimientos y le vuelve a buscar con gesto melancólico y maternal. P. enrojece de vergüenza, se enrabia y vuelve a su soledad. Tragedia natural.»

LO IRREAL REAL

No nos hemos apartado tanto de Marilyn como pudiera creerse, porque en adelante podremos saber lo que ella no es. La conducta fracasada de Pavese ante las mujeres, que nos presenta como inaccesibles y que son sólo por las que siente pasión, se vuelve a encontrar, por lo demás, en el universo de Marilyn –*Cómo casarse con un millonario, La tentación vive arriba, El multimillonario, Con faldas y a lo loco*–, donde sus pretendientes adoptan con respecto a ella la actitud negativa del escritor italiano. (Simétricamente, en *Rio sin retorno* y *Bus Stop* sus amantes rehuyen la "vampiresa", no queriendo conocer en ella sino la mujer.) Marilyn no es una *vamp*, pero como ellos lo desean y también lo temen a la vez, hacen todo lo posible –por paradójico que parezca– para que ella se comporte como tal. Entonces, si Marilyn no es ni una estrella, ni una *vamp*, ni una *pin-up*, ¿qué es lo que es? Debemos al crítico italiano Ettore Capriolo la más original respuesta a esta cuestión, respuesta de la cual quedaremos satisfechos en un primer momento. Marilyn, dice, es una *pin-up* hecha estrella (aquí, "hecha" debe entenderse como entiende un cristiano el hacer, al decir «Cristo es Dios hecho hombre»), un principio convertido en persona viviente, con otras palabras: un mirlo blanco, una quimera, un unicornio verdadero; el desconcertante escándalo de una abstracción concreta, de una ausencia presen-

te, de un irreal real. Las *pin-up* convertidas en *vedettes* hacen olvidar aquello que ellas eran o lo parodian.

Entre su pasado y su presente la separación es total. Marilyn se convierte de verdad en aquello que ella era –y en lo que no era– en el papel: modelo para los posters, muchacha de calendario, de calcomanías para las vespas. Como si la Betty Boop de los dibujos animados de Fleischer o la Daisy Mae de las B. D. de Al Capp hubiesen milagrosamente encontrado un alma y un cuerpo de mujer donde alojarse. «El mito comienza en Fantomas –escribía Malraux–, pero termina en Cristo.» De la estrella también dice Malraux que ha sido la encarnación de un instinto colectivo. ¿Cuál era la esperanza colectiva al comienzo de los años cincuenta, cuando el cine agudiza aún ese realismo de primer grado del que difícilmente el cine puede escapar? No era otro, sin duda, que el ideal sexual, el erotismo cultural impuesto hasta la obsesión por las masas que se reconocían, al fin, en la realidad.

SE ADUEÑA DEL VACIO

En manera alguna, pues, se puede olvidar la *pin-up* cuando miramos a Marilyn estrella. Estrella y *pin-up*, *pin-up* y estrella, un solo mito en dos hipóstasis –lo posible imposible–. Pues la síntesis era inestable y no podía sino cubrir o activar una antinomia fundamental. El mito se contesta a sí mismo ante la imposibilidad de asumirse él mismo. Como la actriz de carne que se matará una noche de agosto de 1962. El personaje de Marilyn está también él marcado con el sello del desgarramiento. Aquellos que vieron en ella y en él una figura de pensamiento más que de carne o, a la inversa, un objeto erótico que escapaba al ensueño, o más contradictoriamente aún: una «*vamp* sin misterio», estaban en el corazón mismo de este desgarramiento. De Garbo, un Alain Fournier pudo volver a escribir: «Cuando se estaba junto a ella no se pensaba en su cuerpo.» De aquí que –por ese falso angelismo– Garbo no estaba en el mundo. Marilyn no estaba en el mundo, porque junto a ella –angelical– no se podía pensar en otra cosa que en su cuerpo.

Ni sí, ni no –un pleno vacío–. Una vez escribí yo que Marilyn, contrariamente a lo que les sucede a sus compañeras, a sus "rivales" que permanecen en la línea recta de la escultura clásica –triunfo de las proporciones–, ella trasponía al cine la esencial conquista de la escultura moderna: el apropiamiento del vacío. Ella más que ocupar el espacio lo abre, nos aspira, más que introducirse en nosotros. Ella modela una plástica del vacío. Esta creación, que depende, ciertamente, mucho más de la sutileza –y de esto hablaremos–, del personaje, que de sus maneras de actriz, se basa, evidentemente, en cómo ella lo sepa utilizar. Las falsas Marilyn, *pin-up*, puras parodias, eran explosivas («Tus senos son los únicos obuses que yo adoro», les recitaba André Bazin). Pero la auténtica era también "explosiva". Por su porte, sus ro-

dillas apretadas hasta en el andar, por sus posturas onduladas, por su figura anidada de concavidades (la foto publicitaria con el ukulélé para la película *Con faldas y a lo loco* es, a este respecto, particularmente representativa), por su arte de saber incorporar el espacio a los miembros de su cuerpo, en su boca y en su nariz siempre jadeantes; por todo ello podrían aplicársele las conclusiones de Rufold Arnheim a propósito de los "huecos" en las estatuas de Henry Moore, pues, como las estatuas de este autor, Marilyn sabía apropiarse de las porciones de vacío convenientes e integrarlas en su ser. Haciéndose a ellas semejante, aligeraba su propia sustancia, cargándose de irrealidad. Así ganaba una especie de transparencia casi mágica.

Las *pin-up*, como las salchichas y la muñeca-hinchable, agrandaban sus formas, Marilyn vaciaba las suyas. La *pin-up* surge de aquello que Henri Focillon llama el «espacio-límite». «El espacio en este caso pesa, como si dijéramos, sobre la forma limitando su expansión.» Si la presión del espacio exterior baja, la *pin-up* se hinchará. En cambio, Marilyn está afectada por el «espacio-ambiente». «Este queda libremente abierto a la expansión de los volúmenes que él no contiene... favorece, así, el juego del vacío, bruscos huecos permiten en el modelo los diversos planos.» O mejor aún: por el "espacio-*partner*", merced al cual y según la teoría de Arnheim, «el juego de las concavidades ofrece a la escultura la posibilidad de hacer del espacio un protagonista activo». Pues la inquieta belleza de Marilyn vivía, está claro, de aquel estremecimiento, de aquella dinámica entre el exterior y el interior, entre lo pleno y lo vacío.

DIFICULTAD DE SER

«Se la quería mucho», dice Rene Gilson. En realidad, sin embargo, fue la malquerida. Llegaba demasiado tarde. La era de las estrellas había pasado. No se retrotrae la historia impunemente. Pero llegada antes, ella no hubiera sido Marilyn, sino una estrella entre tantas. Esto se constató bien en el momento de su suicidio, cuando los mejores de sus admiradores se pusieron a buscar culpables y responsables de su muerte. No lloraban un mito, sino una mujer valiente y estupenda. Pues hay dos maneras de defenderse de la fascinación (o alienaciones) de la estrella: separando deliberadamente la actriz de su personaje o bien tenerla por un puro mito –prioridad al personaje. O segunda postura: llorarla como una víctima –prioridad a la actriz. Convertirse en su presa, de manera escéptica, pero permisiva; o ser su juez. Marilyn, en cambio, nos forzaba a tomar a la vez estas dos actitudes inconfortables.

Está ella y él y estamos nosotros. A la extinción del reinado de la estrella no habría habido nada más que la estrella; peor para nosotros. Hoy, el otro no es más que un otro-yo-mismo: peor para él. El lugar desde el que Marilyn se sitúa –se situaba, estando en vida– con respecto a nosotros, para guardar sus distancias como *pin-up*

transfigurada en *vamp*, es el que parte de la dificultad de existir en el mundo, de una unidad inaccesible, comunes al personaje y a la actriz. La imposibilidad real para la actriz de poderse encontrar a sí misma, de aceptarse y de establecerse en la realidad, es la que ha alimentado la inverosímil realidad, esa belleza en demasía para poder ser verdadera que distingue sus creaciones en la pantalla.

Cotidiana y fantástica, subreal y muy humana, Marilyn fue plausible y terrestre, utilizando una especie de zozobra, de vivir en crisis, una hipersensibilidad, una sed de amar y de conocer que la arrojaban fuera de sí misma, restituyéndola al mundo de la quimera y la fantasía. La exaltación del alcohol o de la danza, la desesperación del amor o del placer, el entusiasmo de la fiesta y los encuentros, el apetito de agradar y complacer, le bastaban para encontrar aquella moderación onírica, aquel estremecimiento contenido y como adormecido, aquel frenesí paralizado, aquel exilio corporal de la mujer hacia la infancia que le daba propiamente su ingenuidad, aquella candidez de adulta que ha vuelto a la infancia por sus mismos problemas de mujer mayor; así su boca solícita, su sensual lasitud de bebé: ¡si no me coges en tus brazos, me caigo!; depreciaban, democratizaban el mito de la Afrodita moderna, al mismo tiempo que lo exaltaba a su total incandescencia. Hacía de los que con ella participaban víctimas o sosias de ella misma, divididos e incapaces de unidad, como ella misma, pero a la inversa: impotentes de insertar en su existencia concreta esta libertad tan simple y tan insólita, impotentes para conciliar la perfección de otro mundo, con la prosa banal de esta vida, preferían, como último remedio, rehuirla o despojarla de su esplendor de ensueño para obligarla a no ser más que una mujer como todas las demás.

Marilyn se arrancaba del mundo, esforzándose, no obstante, por implantar allí su cuerpo tan rico. Para luchar con él todas las armas valían: una miopía física y a veces mental que no soportaba lentes, una ondulación aterciopelada y casi de reptil, una inestabilidad permanente, una histeria aceptada. Se distinguía en querer cambiar en victoria la derrota permanente que el "océano de las murmuraciones" le atribuía. El cine moderno conserva aún, resucitado especialmente por el Actor's Studio, ciertos aspectos del cine "histérico", el cine de los *dive* estilo moderno, vísperas de la primera guerra. Pero aquel histerismo puramente gesticular –locuras de mariposas y vueltas de insectos enloquecidos– Marilyn lo había parado al interiorizarse y cubrirse como de murallas de agua:

Por peldaños de estremecimiento y de luna al galope
Ella nos llega de lejos
A través de las asfixias de la jungla
De tempestades inmóviles.
—Paul Eluard

LA CENSURA Y ALGO MAS

Por haber encarnado un fantasma, una quimera de mujer en la más inmediata, la más concreta, la más apasionante de las presencias, toda ella de volutas, trasudores, desmayos y sofocos ahogados, Marilyn supo cultivar los paroxismos intensos sobre los que se edifica el juego del Actor's Studio. Para cerciorarse no hay más que escucharla cantar. La banda sonora queda grabada por su corta respiración, sus lánguidos gemidos, por el susurro mojado de sus labios, de su lengua. Aun con los ojos cerrados –si es que escuchamos alguno de sus discos– uno puede ver cómo se alza su seno y se recibe su aliento endormecido, escuchándose como en un beso de amor el chapoteo de la saliva. Sólo con los resortes de la fonética, la canción nos pone a Marilyn en nuestros brazos. Así entiende Marilyn el hálito o *prânâ* indú –vibración existencial, principio de energía cósmica, de cohexión vital cuya prueba y adiestramiento utiliza las vías de la respiración–, ese movimiento que nosotros hemos presentido en su estatua corporal, abriendo el espacio, ahuecando el vacío, asumiéndonos a nosotros mismos. Con ella el intercambio amoroso se perfecciona en su realización por la intervención del aire y de todo aquello que a través de nuestros sentidos alcanzamos y no, como en la comunión más vulgar, sólo a través de la piel.

Gracias al "Método" –en el que se han inspirado–, los artistas como Marlon Brando, James Dean, Paul Newman, Liz Taylor, Faye Dunaway, Carrol Baker, han podido crear un tipo de héroe asfixiado por el mal de vivir, la imposibilidad de exteriorizarse y la incapacidad de situarse frente al otro ni de establecer una relación duradera con el mundo, a pesar de la exigencia tan vital como absoluta y desesperada como es la de uno que se ahoga. La deslumbrante originalidad de Marilyn está en haber llevado este tipo de personaje al universo de la comedia, al mundo del gozo y el equilibrio asegurados. Pero aquel conflicto, la actriz lo había encontrado en ella misma: «Cuando hablo con ella –diría el productor y realizador Nunnally Johnson– parece que estoy hablando con una chica bajo el agua. No solamente está desprovista de la facultad de comprender, es que ni tiene incluso memoria. Tropieza en cada frase; es incapaz de acordarse de una sola de las advertencias dichas en el escenario y si se la aprende, la repite sin parar como una máquina. Es preciso zarandearla para hacerla callar.»

La tartamudez, los horrores del miedo, el sentimiento paralizante de su inferioridad, la enfermedad del escrúpulo que la obligaba a repeticiones interminables a retoques sin fin en su maquillaje, su mal innato del retraso –que puede leerse sin duda como una forma sutil del complejo del asno de Buridan–. De todo ello Marilyn había hecho la sustancia de su personaje y no sin harto valor, viniendo a constituir también todo ello como su inocencia. A una tenaz incomprensión del mundo

exterior acorralado por la esquizofrenia, ella añadía una incapacidad falsamente pueril de no separar el bien del mal, o más concretamente, de suponer que lo que fascina es malo. Por ahí nos puede ella hacer pensar en Mae West. Hay en *Ahora soy una señora* (*Goin To Town*, 1935), de Alexander Hall, una petición de matrimonio y que se presenta con este curioso diálogo: Ella, «mujer de mala vida», a su pretendiente, que observa, lleno de sospechas, sus cebos y adornos llamativos: «Yo siempre he tenido vergüenza de todo esto.» Él: «Entonces, ¿quieres abandonar todo?» Ella: «Ahora ya no me da vergüenza.» Terminará siendo una esposa respetable y una *lady* con «todo eso». Esta «inmoralidad», que no es sino franqueza y auténtica libertad, Marilyn la posee igualmente, pero, a despecho de todo su pasado –que bien o mal, lo ha querido–, fuera de toda noción de pecado, ante «todo eso». Vivía en el presente su condición de mujer bella, cada día renovada como el mundo lo hace cada mañana. Dispuesta a las seducciones –y al encanto–, había también en Marilyn algo de Judy Holliday, ganso estúpido y aturdido, esclava de los machos, y eso se le imponía bruscamente a la conciencia y al sentimiento de su dignidad. Pero Marilyn llevaba el juego a donde el otro era manipulado. Parecía no aprender lo que ignoraba, pero descubría lo que siempre había sabido y que, como una alocada niña, había olvidado. Esta era su "humanidad".

Entre el sí y el no guardaba la memoria de un pasado de miseria tan propio de Dickens como el de Chaplin/Charlot, una semejante voluntad de revancha, el deseo de triunfar, de ser amada y reconocida, de seducir, necesidad impulsiva que la enloquece desde el momento en que las demostraciones que ella exige del otro las cree menos sinceras que las precedentes. Y todas estas ambiciones remodeladas, pervertidas por Hollywood, su prensa y literatura y proyectadas en la mistificadora oposición de una Cenicienta, criada menospreciada, y de la Bella Durmiente del Bosque según las representaciones de la pantalla. «Me gusta estar o realmente vestida o del todo desvestida. No quiero estar entre una y otra.» Estar entre una y otra manera, vestida o desvestida, para ella era terrible, pero para nosotros fascinante. Por encima de una seducción directa y delicadamente agresiva, Marilyn sabía despertarnos al gusto impuro por una «voluptuosidad de la compasión». Obsesionada por su condición bastarda, hacía de nosotros, hijos abandonados del sueño, exiliados entre lo falso y lo verdadero.

En sus películas, Marilyn no desdeñaba hacer suyo el juego agridulce de la censura. De aquella manera tan "inocente", practicando una coquetería tanto más incendiaria cuanto ella se pretendía ignorante de sus efectos, llevaba el juego hasta el límite y, desencadenado el fuego, escapaba. En medio de una cultura que ha hecho del sexo una mercancía y que exalta la libertad amorosa hasta rayar con lo imposible, Marilyn realiza una involuntaria denuncia de ella. Así –y resulta ser con Billy Wilder cuando el fenómeno nos aparece más patente– el código Hays se convertía

en principio de juego como de representación. Interiorizada, la censura, como un límite, como una escisión (no podía ir más allá de eso), proporcionaba una metáfora activa al conflicto demasiado real de la actriz: imposibilidad de ser otra cosa que aquello e imposibilidad de mantenerse allí. Esta censura permanente que traza las fronteras a la actitud personal, a las costumbres, a la situación, a la psicología, al comportamiento, a la palabra, desafiada por el incansable vigor de las resistencias que la actriz y su personaje le oponían (un vigor tanto más eficaz en cuanto que él es el hecho no consciente de un soma provocante y de una mentalidad ingenua), explica, quizá, toda una paralización del onirismo marilyano. ¿No es el sueño, después de todo, bajo sus mil disfraces, una actividad esencialmente erótica?

LA CIVILIZACION, DEVORADORA DE SIGNOS

Llega por fin el día en que el juego, ante la evidencia de la vida, resulta insostenible. Empédocles sube hasta el Etna y abandona a los hombres sus sandalias. El Don Juan "absurdo" de Camus, convertido en monje por risión, contempla, tras la ventana de su celda, un mundo desierto desde entonces para él. Garbo igualmente se retira de la fábrica de ensueños, aún joven bella y llena de vida, dejándonos intactas, incorruptibles, sus imágenes míticas, dando con ello término a la función de estrella que su «naturaleza» asumió sin desmayo. Marilyn comprende también que su mito no es sino el fruto de un malentendido, en el momento que éste deja de ser fecundo y, ante todo, por su propia vida, busca la manera de salir de él, de hacerse olvidar en cuanto estrella, readaptándose a una actitud profesional que hará de ella una simple artista en el teatro o en el cine. El que no haya llegado a alcanzarlo es un asunto privado, particular, aunque lamentablemente doloroso, hay que confesarlo, pero que pertenece a la actual condición humana y más aún a la historia colectiva del cine.

El drama personal de Marilyn se desata en particular con *Vidas rebeldes*. ¿Qué es lo que la vuelve "loca"? Con todo derecho se ha pedido justicia en Hollywood. *La Diosa* (*The Goddess*, 1958), de Paddy Chayefsky, por no citar más que un testimonio, nos autoriza a ello con toda razón. Pero ¿es que acaso hubiese sido más fácil llegar a ser estrella en cualquier otro continente cinematográfico? Marilyn muere ante la imposibilidad de ser una leyenda. El público desea un mito, pero sólo los dioses pueden alimentarse de humo. Para asumir humanamente esta leyenda, para vivirla y de ella vivir, Marilyn tuvo necesidad de consentir en una impensable y universal aceptación de prostituida, ser aquella famosa Madre-Cortesana en quien los antiguos nos hicieron pensar.

De manera más simple, Marilyn murió ante la imposibilidad de encarnar hasta en sus últimas consecuencias en lo ordinario del vivir el absurdo ideal de feminidad

total que nuestra civilización industrial –devoradora de signos– pretende. La belleza también envejece. Cuando un ser se ha identificado con un momento determinado o un cierto estatuto, con un cierto aspecto o manera de ver, yo diría incluso con una cierta consistencia de su cuerpo, y ha quedado alienado por ello, todos los cuidados del arte, todos sus esfuerzos, llegará un día que no le sirvan de nada: Marilyn podía pasar casi todo el día ante su tocador y hasta el espejo, conquistado él mismo por las arrugas y su ajada piel, cooperaba en la "traición". Cogida entre la imposibilidad de ser absolutamente una leyenda, o solamente una simple mujer y la irrisión de no llegar a ser nada más que un fantasma, Marilyn, que no tenía ya preferencias, se negó a escoger.

Y lo maravilloso hubiera podido ser
El no nacer y estar ausente
Pero tu valor está en haber sido
Y aún hoy ser a despecho de la nada.
—Paul Eluard

******

PARTE II

RETAZOS DE UNA VIDA

UNA BALADA TRISTE

Jeffrey A. Kottler

En mayo de 1933, durante lo más profundo de la Depresión, Tilford Hogan se convirtió en otra víctima de la desesperación. Con poca salud, como su esposa, incapaz de mantener a su familia, Tilford se colgó en el granero a la edad de setenta y cinco años.

Cuando Gladys Baker Mortensen se enteró del suicidio de su abuelo, se deprimió sin consuelo. Ya había perdido a ambos padres debido a misteriosas enfermedades que se rumoreaba eran formas de demencia, así que, aunque no conocía a su abuelo, la sola idea de que él también pudiera haber resultado muerto por la locura la llenaba de desesperación. Creía con todo su corazón que el siguiente era su turno. Durante las siguientes semanas, Gladys se volvió progresivamente inestable. Dejó de comer y de dormir, y andaba de un lado para otro de la casa durante toda la noche mientras repetía oraciones de la Biblia. Luego empezó a beber para calmar sus nervios.

La hija de Gladys, Norma Jeane, tenía sólo siete años, pero ya tenía responsabilidades bastante por encima de su edad. Norma Jeane nunca pudo estar segura de quién era su verdadero padre porque Gladys había estado liada con varios hombres diferentes por la época en la que se quedó embarazada. En el mejor de los casos, Gladys no estaba precisamente muy bien de la cabeza y era incapaz de cuidar de su hija. Norma Jeane podía imaginar que la falta de instinto de maternidad de su madre –inferior a un año– iba a perdurar.

Durante los escasos momentos que pasaba con su madre, Norma Jeane estaba siempre incómoda, quizás en gran parte porque Gladys no tenía ni idea de cómo comportarse con un niño. Era una mujer inquieta, nerviosa, que podía disgustarse por casi cualquier cosa que la pequeña niña hiciera. Cuando Norma Jeane se sentaba tranquilamente a leer un libro, tenía que ser especialmente cauta al pasar las páginas y no hacer ni un solo ruido porque su madre se quejaría de que el ruido era

demasiado alto. Gladys se quejaba constantemente sobre las cargas de la maternidad y de cómo eso la estaba volviendo loca. Hay algún indicio de que en cierto momento pudiera haber intentado matar a su hija durante una pérdida de control.

Norma Jeane era poco atractiva en aquellos días, con pelo rubio sucio, ojos verdes y constitución menuda, pero con una cautivadora sonrisa. Estaba aterrorizada ante los cambios que estaba sufriendo su madre, pero se sentía totalmente impotente para hacer algo al respecto, excepto quitarse de en medio. Ya había estado en tantas casas de acogida como años había vivido. Podía ver que pronto estaría de camino a otra.

Como Gladys no consiguió mejorar, se la llevaron a un hospital para cuidados psiquiátricos, con un pobre pronóstico. No respondió a la medicación prescrita y se volvió sólo más retraída con el tiempo. Norma Jeane era una huérfana de nuevo y pasaría su infancia siendo enviada de un hogar al siguiente, cambiando de una figura materna a otra.

SIN NECESIDAD DE PRESENTACIÓN

Apenas parece necesario identificar a la joven Norma Jeane como la chica que creció para convertirse en Marilyn Monroe. Se han escrito más de seiscientos libros sobre ella más una biografía crítica sobre las otras biografías y una enciclopedia que enumera todo lo que uno quiera saber. Sin embargo, en los volúmenes escritos sobre Marilyn Monroe, hay casi siempre un enfoque en su misteriosa muerte, sus escandalosas aventuras, sus matrimonios con personalidades famosas, y su reputación como un bombón rubio y una diosa del sexo. Lo que se entiende mucho menos no es sólo lo torturada emocionalmente que estuvo sino también cómo esa importante sensación interna de pérdida y vulnerabilidad la hacían tan poderosa como actriz e intérprete.

El trabajo de Marilyn Monroe en el cine no ha sido tomado en serio siempre. Se ha dicho que era sólo una *pin-up*, una rubia tonta, que tuvo la suerte de sacar provecho de su sexualidad para atrapar a hombres poderosos –los Kennedy, Joe DiMaggio, el dramaturgo Arthur Miller, y Frank Sinatra sólo por mencionar algunos–. Era como si sólo la suerte, o el puro magnetismo sexual, abriera todas esas puertas para hacer que fuera conocida quizá como la más famosa celebridad de todos los tiempos. No hay nadie cuya imagen sea más reconocible y que haya logrado tan alta popularidad tras una trágica muerte.

Sin embargo incluso feministas como Gloria Steinem sucumbieron ante el poder de Monroe como artista, así como a su victimización por su condición de *sex symbol*. En las películas *Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot), La tentación vive arriba (The Seven Year Itch) y Los caballeros las prefieren rubias (Gentlemen Prefer Blan-*

des), Marilyn Monroe se estableció como una nueva categoría de carisma cómico. Era más que su capacidad para actuar, eran también su energía pura, su pasión y su sentido del humor los que conquistaban y encantaban al público. No era un genio creativo en el mismo sentido que otros personajes de este libro, pero se distinguía como una artista que se creó a sí misma, que transformó a la pequeña y sencilla Norma Jeane en el luminoso e irresistible icono sensual de ¡Marilyn Monroe! y en este papel, compartía con Judy Garland la capacidad de conmover al público como nadie más nunca pudo haber imaginado.

Algunos han dicho que Marilyn no era una gran cantante, o actriz, sino más bien una presencia con brillo. Se dice que la cámara «la quería». Trabajó muy duro durante los primeros años de su carrera para crear una imagen, una forma de usar sus ojos, su cuerpo, su pelo y su voz, para trascender la belleza normal y corriente y el atractivo sexual hasta llegar a un nivel de conexión humana muy alto, casi espiritual, con su público. Era capaz de revelar simultáneamente una inocencia, una tristeza y vulnerabilidad, así como una fuerte e infalible inteligencia moral. Sus fotografías aún siguen siendo seductora y fascinantes. Por desgracia, al igual que para cualquier otro personaje perfilado en este libro, la inestabilidad psicológica de Marilyn estaba en la esencia de sus actuaciones creativas.

LA NIÑA BUENA

Norma Jeane había sido entregada como niña de acogida a Wayne e Ida Bolender cuando era muy pequeña. Gladys simplemente había estado muy ocupada, demasiado preocupada con su trabajo como montadora en la industria del cine, y demasiado involucrada en su vida social para cuidar a un bebé. Supuso que Norma estaría mejor en otro hogar.

Los Bolender recibían veinte dólares al mes del estado de California por tener a la niña en acogida, una significativa contribución para sus ingresos, que completaban así el salario de Wayne como cartero. Eran personas religiosas, estrictos en las formas, duros en su disciplina, y básicamente cuidaron de la niña abandonada. Esta devoción por ser padres de acogida, sin embargo, no era de ninguna forma incompatible con su insistencia en el cumplimiento de sus estrictas normas y su completa intolerancia por la desobediencia. No habría bailes, ni juegos de cartas, ni malos modales ni palabrotas. Sobre todo, los Bolender consideraban Hollywood, situado sólo a unos pocos kilómetros de la ciudad, como un lugar de culto al diablo, donde hacían esas horribles películas. Ida dejó claro que ir al cine era un pecado mortal que con certeza condenaría a Norma Jeane a arder en el infierno.

A pesar de sus buenas intenciones, los Bolender tenían tendencia a castigar las transgresiones de sus leyes con una fuerza brutal. Más de una vez, vieron a Norma

Jeane siendo golpeada con un cinturón –siendo apenas una niña– cuando no podía dejar de llorar. Su madre la rescataría durante un cierto tiempo, pero simplemente no podía fijar interés en la maternidad.

Dentro de la atmósfera pía y rígida de su hogar de acogida, Norma Jeane intentó llevarlo lo mejor que pudo. Tenía miedo de que cualquier descuido por su parte pudiera dejarla en la calle. Oyó por casualidad a la "tía Ida" decir en más de una ocasión que quería deshacerse de esa pequeña extraña que la ponía nerviosa. Así que Norma Jeane hizo lo que le decían, en la medida de lo posible, e intentó no llamar mucho la atención.

Ésa era la situación cuando un día a finales de 1933, –Norma Jeane tenía casi ocho años–, uno de los huéspedes de la casa gritó su nombre: «Ven aquí, Norma». Era el señor Kimmel que la llamaba desde su habitación. Él podía oír sus pasos suaves acercándose de puntillas por el pasillo.

Norma Jeane se acercó a la habitación tímidamente, asumiendo que él tenía algún recado para ella. Quizá le permitiría quedarse con el cambio y podría comprarse un helado.

«¿Si, señor Kimmel?», dijo Norma Jeane pegando su cabeza a la puerta. Podía ver al hombre sentado en la cama con una sonrisa divertida en la cara.

«Entra», repitió de nuevo, haciendo el gesto con la mano. A Norma Jeane le daba un poco de miedo el señor Kimmel, que podía ser muy raro a veces. No podía recordar si había oído su nombre de pila o no. Era siempre el señor Kimmel, incluso para los Bolender.

Tan pronto como Norma Jeane estuvo dentro de la habitación, Kimmel rápidamente fue hacia la puerta, la cerró lentamente y giró la llave en la cerradura. «Ahora no puedes salir», dijo con una sonrisa poco tranquilizadora. Estaba aparentando que fuera una especie de juego, pero Norma Jeane ya sabía suficiente de los hombres para reconocer que ésta no era en absoluto una buena situación en la que encontrarse.

«Me quedé de pie, mirándole», recordó años más tarde el incidente. «Estaba asustada, pero no me atreví a gritar. Sabía que si gritaba, me enviarían de vuelta al orfanato, castigada de nuevo. El señor Kimmel también lo sabía».

Kimmel cogió a Norma Jeane, y ella permaneció allí, sin fuerzas para resistirse. Tan pronto como puso sus brazos a su alrededor y empezó a abrazarla y besarla, ella se resistió, golpeándole y dándole patadas, intentando no hacer ningún ruido que pudiera crearle problemas. Había algo terriblemente malo en todo esto, pero ella simplemente sabía que sería la única culpable: «Él era más fuerte que yo», recordó, «y no me dejaría marchar. Siguió susurrándome que fuera una niña buena».

Una niña buena parecía querer decir que se quitara la ropa y le dejara poner su sexo dentro de ella. Él era tan grande, y ella era tan pequeña, que no hubo nada que

pudiera hacer. Siguió diciéndole, una y otra vez, que fuera una niña buena, y todo lo que ella podía pensar era que si no hacía lo que le decía, estaría fuera de la casa antes de que anocheciera.

Cuando Kimmel finalmente abrió la puerta y permitió a Norma salir, ella corrió inmediatamente hasta Ida, la madre de acogida, para contarle lo que había ocurrido. Pero antes de que pudiera apenas pronunciar alguna palabra, antes de que pudiera decir ni siquiera «el señor Kimmel hizo algo...», Ida la hizo callar y le dijo que mantuviera la boca cerrada. Era como si Ida supiera exactamente lo que había ocurrido pero no quisiera arriesgarse a perder a su huésped por un escándalo. Miró a Norma Jeane con el tipo de mirada acusadora que parecía significar que fuera cual fuera el problema en el que se encontrara era todo por su maldita culpa.

Aunque Norma Jeane no llevó exactamente una vida salida de una novela de Dickens, en la cual era cruelmente golpeada, desatendida y sometida a abusos en orfanatos, experimentó muchos desafíos que cualquier niño apenas podría afrontar. A parte del incidente de la violación, que es más que suficiente para arruinar cualquier infancia y la capacidad de confiar en alguien, fue tratada razonablemente bien en la casa de los Bolender. No se sabe si Kimmel intentó forzarla de nuevo o cuánto tiempo más permaneció en la casa, pero Norma Jeane pasó el resto de su infancia viviendo en una atmósfera opresiva que le dejó heridas permanentes y una eterna sensación de abandono, dolorosa separación, y un ansia de apego y seguridad que nunca vería satisfecha.

UN MANTRA PARA CONVERTIRSE EN ESTRELLA

Fue poco después del incidente con el señor Kimmel cuando Gladys reapareció en la vida de su hija, llevándosela del hogar de acogida para vivir en un pequeño bungalow que había comprado en la zona de Venice Beach, a escasa distancia de dónde Gladys trabajaba entonces, montando películas en Consolidated Film Industries durante el proceso de montaje y edición. Gladys nunca hubiera decidido por sí misma cuidar de su hija de ocho años sino hubiese sido por su amiga y supervisora, Grace McKee, con quien compartía una vida social activa. Las dos eran inseparables y Grace, más que la propia Gladys, se tomó un gran interés en esta niña que mostraba tanta chispa.

Todo esto era muy confuso para Norma Jeane, quien siempre había llamado a su madre de acogida "tía Ida", y ahora estaba en gran medida bajo el cuidado de esta extraña mujer de pelo rojo, Gladys, que algunas veces entraba y salía a toda prisa de su vida. Se supone que tenía que llamar a esta mujer mamá, pero fue de hecho Grace la que parecía ser más responsable del cuidado de Norma Jeane. Fue incluso más confuso para la pequeña ya que siempre le habían dicho que ir al cine corrom-

pería su alma y ahora sin embargo su madre y Grace la soltaban en el cine cada vez que tenían oportunidad. Usaban las películas de Claudette Colbert, Jean Harlow o Mae West como canguro para la niña mientras ellas se iban de juerga por la ciudad.

Como jefa de un importante departamento en la industria del cine, Grace, que estaba entonces en Columbia Pictures, estaba expuesta diariamente al mundillo del cine. Estaba obsesionada con las estrellas de Hollywood, y sin una familia propia, ella estaba decidida a lanzar la carrera de actriz de la que era casi como su propia hija. Cuando Gladys fue ingresada en un hospital psiquiátrico durante un período de tiempo indefinido, Grace se convirtió en la principal guardiana de la vida de Norma Jeane.

Por su parte, Norma Jeane había sido siempre tímida, maleable y deseosa de agradar; cualidades que eran fundamentales para su supervivencia cuando vivía en las casas de otras personas. No tenía permitido rebelarse abiertamente o mostrarse desafiante en forma alguna. Pero eso no impidió que se forjara una intensa vida de fantasías. Una de sus favoritas presagiaba la que sería la mayor obsesión de su vida: «Soñaba que estaba en medio de una iglesia, sin ropa, y toda la gente yacía a mis pies, en el suelo de la iglesia, y yo paseaba desnuda, con una sensación de libertad, sobre sus cuerpos postrados, teniendo cuidado de no pisarlos».

Las divas de la pantalla con quien Norma Jeane compartía ahora sus fines de semana sólo alimentaron aún más sus fantasías. Soñaba con un tiempo en el que ella, también, pudiera tener cierta sensación de poder y control sobre su vida, igual que Harlow y West, o hacer a la gente reír, como Charlie Chaplin. Grace repetía a la impresionable niña, una y otra vez como un mantra, «serás una estrella. Serás grande, más grande que todas ellas». Con el tiempo, incluso Norma Jeane creyó que podía ser así.

CENTRO DE ATENCIÓN

Durante mediados de los años treinta, desde los ocho a los doce años, Norma Jeane fue trasladada de arriba a bajo a media docena de hogares de acogida y orfanatos. Grace había prometido cuidar de ella y ahora era su tutora legal, pero un nuevo romance había hecho cambiar las prioridades de Grace en otra dirección; y no podía dedicar siempre el tiempo necesario para las responsabilidades a tiempo completo de la maternidad. Visitaría obedientemente a Norma Jeane en los orfanatos y casas de acogida, llevándola de vez en cuando al cine. Como un trato especial, visitaban el Teatro Chino de Grauman, donde Norma Jeane ponía sus pequeñas manos dentro de las huellas de las estrellas a las que estaba destinada a idolatrar. Entre ellas, Jean Harlow, la erótica cómica rubia platino, sería el modelo que imitaría en su proceso de ascenso al estrellato.

«No hay razón por la que no puedas crecer y ser como ella», Grace le decía a Norma una y otra vez. Incluso cuando Norma Jeane tenía sólo ocho años, Grace ya la llevaba a centros de belleza para arreglarle el pelo y maquillarla.

El trauma de su abuso sexual en el hogar de los Bolender se repitió una vez más cuando Norma Jeane se mudó finalmente con Grace y su nuevo marido, Doc Goddard. Una noche, Doc se emborrachó, e intentó forzar a la niña de once años, acariciándola y besándola hasta que ella le empujó y huyó llorando y gritando. Grace pudo ver que se avecinaban más problemas a menos que tomara medidas, así que Norma Jeane volvió a ser enviada fuera, esta vez a vivir con algunos parientes de su familia materna. Su ya traumática infancia sólo empeoraba.

Mientras estuvo viviendo con una tía y sus primos, uno de los niños, dos años mayor que Norma, intentó violarla. Ella tenía entonces doce años y era ya una veterana en ataques sexuales en los hogares de acogida. Estos sucesos dejarían una imborrable impresión en la futura actriz, afectando a su confianza en las relaciones, su sexualidad, y la imagen de placer sexual que usaría para cautivar a generaciones de hombres.

Norma Jeane fue enviada luego a vivir con la tía de Grace, Ana, la primera persona verdaderamente estable, consecuente, y genuinamente cariñosa en su vida. Aunque Ana intentó con todas sus fuerzas atravesar la coraza de la adolescente, Norma Jeane había pasado el límite y ya no podía confiar en otra figura materna. Mucho de su tiempo lo pasaba en su mundo de fantasía, reviviendo escenas de sus películas favoritas, imaginándose a sí misma como la seductora Jean Harlow actuando junto a Clark Gable.

Cuando Norma Jeane empezó la escuela secundaria en 1939, mientras vivía con su tía Ana, se encontraba en la situación de mayor seguridad que había disfrutado en toda su vida. El cambio más grande, sin embargo, ocurrió como si su más profundo deseo se hubiera hecho realidad. Ansiaba desesperadamente verse en los zapatos de las estrellas del Teatro Grauman, del mismo modo que lo ansiaba Grace: ahora la fantasía empezaba a hacerse realidad.

A la edad de trece años, Norma Jeane había empezado a convertirse en una voluptuosa belleza, desarrollando unos atributos físicos que nunca tenía reparo en mostrar de la forma más provocativa posible. Raramente llevaba sujetador bajo sus jerséis ajustados y en el colegio a menudo la mandaban a casa por vestir faldas que eran o muy ceñidas o muy cortas. Por primera vez en su vida, estaba disfrutando de ser el centro de atención.

Norma Jeane pasaba horas delante del espejo mirándose, como si se sorprendiera de la persona que la estaba mirando. Se la veía con frecuencia en el baño de las chicas acicalándose, retocándose el maquillaje, cepillándose el pelo. Era como si cada día se estuviera preparando para salir al escenario, lo cual en cierto sentido re-

presentaba cómo era su vida. Era una chica que, no importa cuánto intentara mantenerse al margen, había sido rechazada en repetidas ocasiones por mujeres y atacada por los hombres. Ahora, por fin, estaba disfrutando un cierto grado de aceptación de sus semejantes, y aún más, el descubrimiento de su poder sobre los hombres, basado totalmente en la forma en la que miraba.

«A los trece todo el mundo decía que aparentaba dieciocho», recordaba Norma Jeane más tarde, «y los chicos de veinte intentaban que saliera con ellos. Podía ser una niña por dentro, pero por fuera tenía el cuerpo de una mujer».

Uno de esos chicos mayores, Jim Dougherty, se interesó en Norma Jeane en la época en la que ella tenía quince años. Aunque Dougherty era reacio a seguir su atracción porque Norma Jeane era muy joven, Grace estimuló la relación, pensando que ayudaría a la chica el hecho de imitar a Jean Harlow, que también se había casado joven y había sufrido abusos. A Norma Jeane se le ofrecieron dos opciones: o casarse con Jim o volver al orfanato.

Norma Jeane le dio algunas vueltas. Le gustaba Jim y apreciaba la forma en que la trataba, como una mujer en lugar de como una niña. Era guapo y tenía un bonito coche. Con ningún lugar al que ir, y decidida a no volver al orfanato, le dijo a Grace que sólo tenía una pregunta.

«¿Cuál es querida?», le dijo Grace con una sonrisa amable. Estaba contenta porque Norma Jeane estaba al menos considerando la propuesta. Se sentía terriblemente culpable por abandonar a la niña otra vez.

«Me estaba preguntando...», dijo Norma Jeane tímidamente.

«Sí, adelante».

«Bueno, me estaba preguntando si puedo casarme con Jim, pero sin tener sexo».

«No te preocupes», trató de animarla Grace. «Aprenderás».

Es difícil imaginar lo aterrada que debía haberse sentido Norma Jeane. Era todavía una niña en muchos aspectos, todavía tan inocente y sobreprotegida. Pero también era una chica sin muchas opciones. Se casó con Jim dos días después, con dieciséis años. Él tenía veintiuno. Al menos ahora, tendría su hogar finalmente, del cual nadie podría echarla nunca.

LA PRUEBA CINEMATOGRÁFICA

Norma Jeane llamaba a Jim "Papá" y respondía ante él de esa forma, debido a la profunda necesidad de que la cuidara. Cuando se alistó en la marina mercante en 1943 y fue enviado al Pacífico, Norma Jeane se fue a trabajar al aeropuerto de Burbank, donde doblaba paracaídas para el esfuerzo bélico. Fue ahí donde los fotógrafos del ejército la descubrieron primero, y fue allí donde la guerra finalmente descubrió lo seductora y fotogénica que era esta joven.

Un fotógrafo, David Conover, se interesó por ella, creando un álbum con instantáneas de publicidad que se usaron como propaganda de alistamiento del ejército, y más tarde la ayudó a iniciar su carrera como modelo. En su expediente en la agencia de modelos, se anotó que tenía una figura perfecta, 92–58–89 y unos dientes perfectos, pero recomendaban que se aclarara el pelo.

Norma Jeane aprendió rápidamente y pudo trabajar con fotógrafos para realizar trabajos de estudio y de exteriores que tenían un enorme atractivo. Pronto se volvió más solicitada, con muchas sesiones y nuevas apariciones impresas. En 1946, cuando Norma Jeane tenía veinte años, ya había aparecido en más de treinta portadas de revistas, incluyendo "Parade" y "Glamorous Models". Destacaba por su risa fácil y juguetona, pero pocos se dieron cuenta de que la causa no era mera diversión sino que a menudo desdeñaba lo falso que era todo ese mundo. «Pensaban que era genial, que tenían una gran sonrisa tuya, y simplemente hacían la foto, pensando que, bueno, yo me lo estaba pasando bien».

Mientras Jim estaba todavía en alta mar, la carrera de modelo de Norma Jeane empezó a florecer realmente cuando entró en la más grande y prestigiosa agencia: Miss Snively. Con independencia económica, se dio cuenta de que ya no necesitaba estar casada para sobrevivir. Escribió a Jim y le dijo que su matrimonio se había acabado. Su siguiente paso fueron los trajes de baño y el cabello decolorado, porque le dijeron que los caballeros las preferían rubias.

Nada menos que Howard Hughes fue el primero en considerar a Norma Jeane una actriz de cine, al verla en una fotografía en la portada de una revista. Una vez que los Estudios Fox se enteraron del interés de Hughes, contactaron con la nueva sensación y la hicieron firmar enseguida. Le habían pedido que hiciera una prueba, que salió tan bien que incluso el productor, Lean Shamroy, se quedó pasmado.

«Lo tienes, nena», dijo después de ver la cinta. Cuando Darryl F. Zanuck, director de la 20th Century Fox, revisó la prueba, inmediatamente le firmó un contrato, después de cambiar su nombre por el de Marilyn Monroe.

Para la Fox invertir en un joven y desconocido talento, en una persona sin experiencia en la industria, suponía un cierto riesgo, que estaba motivado, primero, por el reconocimiento de Howard Hughes. Pero una vez firmó, el estudio exigió que su nueva contratada tomara clases de interpretación y canto, por su cuenta. Esto significaba mermar su exiguo salario de setenta y cinco dólares a la semana, así como intentar mantener el respeto a sí misma, una perspectiva que se volvía cada vez más difícil a medida que el dinero se iba.

Cuando el estudio no renovó su contrato después de la primera temporada, Marilyn se vio obligada a ofrecer favores sexuales en la calle para sobrevivir. No cruzó la línea de aceptar dinero pero sí aceptaba gustosamente una comida de algún cliente captado en el Bulevar de Santa Mónica.

Marilyn estaba dedicándose por entonces seriamente a estudiar interpretación. Empezó asistiendo al The Actors Lab, un grupo de actores que se reunían regularmente para leer obras y criticar las actuaciones los unos de los otros. Marilyn apareció en varias producciones de aficionados, pero su baja autoestima, combinada con una tendencia a tartamudear cuando estaba nerviosa, la hacían objeto de ridículo. Sin embargo, era admirada por su persistencia, su ambición, su determinación a triunfar. Pocos tenían alguna duda de que algún día se convertiría de hecho en una estrella.

MENTORES

Mientras asistía a una fiesta en febrero 1948, uno de los productores más poderosos, Joseph Schenck de Fox, quedó totalmente hechizado por Marilyn Monroe. No era un hombre joven con un ligero encaprichamiento; Schenck de hecho tenía sesenta y nueve años y había tenido a su alrededor a las mujeres más bellas del mundo durante toda su vida. Pero había algo en esta mujer que era tan radiante, tan cautivador, que no podía pensar en nada más.

Schenck y Monroe se hicieron en cierta forma amantes, acordando un trato por el cual él la ayudaría con su carrera y ella sería su compañera ocasional. Como Schenck era un hombre mayor con mala salud, Marilyn tuvo que emplear todos sus considerables encantos y habilidades para satisfacerle. Durante los momentos extraños en los que él no conseguía tener una erección, Marilyn era solicitada inmediatamente para dejar el asunto en sus manos. Si llegaba demasiado tarde, acababan riéndose por tonterías y pasando la noche con una deliciosa cena en su lugar.

Schenck sería el primero de muchos poderosos mentores que ayudarían a la carrera de Marilyn a cambio de favores sexuales, una especie de explotación recíproca. Él consiguió un nuevo contrato en los estudios Columbia que ayudaba a corto plazo, pero bastante más significativo: la matriculó para estudiar interpretación bajo la tutela de Natasha Lytess, una de las más renombradas profesoras en Hollywood. Natasha se encaprichó incluso más que Schenck con Marilyn y pasó los siguientes seis años, durante su a menudo turbulenta relación, mirándola amorosamente y esperando consumar su amor. Ya que Marilyn estaba calibrando su posición con otros mentores para obtener ciertos beneficios, también estaba dispuesta a hacerlo con Natasha, pero sin tener que entregar nada más que dulces flirteos.

Uno podría decir que el genio creativo de Marilyn consistía en su capacidad para persuadir tanto a hombres y mujeres para que actuaran como sus defensores interpretándose a sí misma en el papel más convincente. Para Schenck, era una arpía ingenua; para Natasha era la ingenua dedicada a conseguir su independencia. Natasha admitiría más tarde: «Ojalá tuviera una décima parte de la inteligencia de Mari-

lyn. La verdad es que mi vida y mis sentimientos estaban en sus manos, mucho. Yo era la mujer mayor, la profesora, pero ella conocía lo profundo de mi cariño por ella». Ella no sería la última en confesar semejante obsesión.

Otro mentor que ayudó a Marilyn Monroe de manera significativa durante este período fue Johnny Hyde, un ejecutivo de la agencia William Morris y uno de los agentes más importantes en la industria cinematográfica de la época. Cuando conoció a Marilyn en la fiesta de Nochevieja, se enamoró de tal forma de ella que se convertiría en el centro absoluto de su vida. Aunque él le doblaba la edad, ella apreciaba la forma en que la cuidaba y decidió permitirle que dirigiera su carrera. En cierto sentido, él dio forma a la perfecta encarnación de la fantasía de belleza de nuestra cultura.

Además de sus clases de dicción con Natasha, Hyde puso los últimos toques en su apariencia, pagando a los ortodoncistas para corregir una ligera marca en un diente y cirugía plástica para eliminar una pequeña imperfección de su nariz. También la instruyó en cómo comportarse en las altas esferas de la cultura hollywoodiense. Aunque nunca pasó del instituto, Marilyn empezó a devorar libros de Marcel Proust, Thomas Wolfe, Sigmund Freud y Dostoievski. Asistió a clases de literatura en la Universidad de California. Se convirtió en una de las primeras mujeres dedicadas a mantenerse en forma y correr para moldear su cuerpo y aumentar su resistencia física. Igualmente, Hyde le enseñó cómo usar sus atributos físicos para convertirse en una perfecta amante.

La mayor prioridad en la vida de Hyde fue ayudar a su novia a lanzar su carrera cinematográfica. Su primera aparición en una película importante, descrita en los créditos iniciales como «Presentando a Marilyn Monroe», fue *Amor en conserva (Love Happy*). Durante el cameo de Marilyn, Groucho abre la puerta para encontrar a esta diosa con un ajustado vestido.

«¿Qué puedo hacer por ti?», preguntaba con una mirada lasciva y el distintivo levantamiento de su espesa ceja. Luego miraba directamente a la cámara y decía: «Qué pregunta tan ridícula».

Basándose en sus muchos contactos y una persistencia obsesiva, Hyde finalmente triunfó al conseguir dos papeles para Marilyn con dos de los mejores directores del negocio: Joe Mankiewicz por *Eva al desnudo (All About Eve*) y John Houston por *La jungla de asfalto (The Asphalt Jungle*), ambos grandes filmes dramáticos estrenados en 1950 con una amplia acogida. Hyde no vivió para ver los frutos que dieron sus esfuerzos: murió ese mismo año a la edad de cincuenta y cuatro años. Sus últimas palabras fueron para preguntar por Marilyn.

Otro regalo de despedida de Johnny Hyde para su protegida y amante fue un contrato nuevamente negociado con la 20th Century Fox en unos términos bastante distintos de los que le habían ofrecido sólo unos años antes. En lugar de ganar

setenta y cinco dólares a la semana, Marilyn obtendría un salario de quinientos dólares que doblaría cada año. En su honor hay que decir que le importaba poco el dinero, mientras tuviera lo suficiente para comer.

«Yo sólo quiero ser maravillosa», declaró, más aliviada de poder estar trabajando en lugar de tener que recurrir a cualquier otra forma de compensación.

Puede ser que Marilyn no estuviera enamorada de Johnny Hyde, pero se sentía fuertemente apegada a él y agradecida por toda su ayuda. Después de que él muriera, ella se sintió sola y abandonada otra vez. Ella estaba por entonces viviendo con su profesora de interpretación, Natasha, pero las atenciones de Natasha palidecían en comparación con las de su amante, Johnny Hyde, que había sacrificado su familia, su reputación, y gran parte de su carrera, para ayudarla. Aunque se le advirtió que se mantuviera alejada del funeral para no avergonzar a la viuda y los hijos de Hyde, Marilyn asistió sin embargo, poniéndose histérica al ver su féretro.

Unos días más tarde, Natasha volvió a su apartamento para encontrar el dormitorio de Marilyn con la puerta cerrada y una nota sobre su propia almohada que decía: «Dejo mi coche y mi estola de piel a Natasha». Cuando corrió al dormitorio, encontró otra nota en la puerta que advertía a la hija de Natasha que no entrase bajo ningún concepto.

Con una sensación de absoluto terror, entró en la habitación para encontrar a Marilyn inconsciente, tras haberse tomado una sobredosis de somníferos. Sin saber qué otra cosa hacer, Natasha abrió la boca de Marilyn y encontró un pegote de pastillas disueltas que había regurgitado. A la edad de veinticinco años, Marilyn confesó que éste era de hecho su tercer intento de suicidio, ya que lo había intentado dos veces antes y después de su divorcio con Jim Dougherty.

Uno de los patrones recurrentes en la vida de Marilyn, empezando desde su más tierna infancia, era el miedo al abandono. Ella nunca había conocido a su padre, ya que su madre le había dicho que las había abandonado y luego murió en un accidente de coche. (Esto no era verdad, pero Gladys nunca estuvo segura de quien era su padre realmente). Luego su madre la abandonó, no una vez, sino una y otra vez, mientras la llevaba como a un títere de casa en casa de acogida y orfanatos. Marilyn pasaría toda su vida buscando hombres mayores que la cuidaran, aunque nunca podía comprometerse a una profunda intimidad con ninguno de ellos, temiendo que la volvieran a dejar sola.

Se podría pensar sobre este último intento de suicidio –incluso sobre todos sus últimos esfuerzos, incluyendo el último final–, que de hecho nunca pretendieron ser serios. Igualmente probable es que aunque Marilyn sintiera suficiente desesperación para terminar con su vida en varias ocasiones, había un deseo de sobrevivir como contrapeso que al final se imponía a sus impulsos autodestructivos. Si este último atracón de pastillas representaba un intento de suicidio serio o no, lo que

estaba claro era que su reacción a la pérdida y sus sentimientos de abandono la llevaron al límite.

Durante este mismo período, Marilyn estuvo interpretando el papel de seductora secretaria en la película *Me siento rejuvenecer* (*As Young as You Feel*) y ya estaba mostrando los primeros síntomas de fragilidad emocional que frustrarían a los directores en innumerables ocasiones. El director, Harmon Jones, intentó todo para calmarla, pero ella parecía no poder dejar de llorar en los momentos más inoportunos. La peor parte, por lo que a él concernía, era que a su actriz se le hinchaban los ojos, lo que no podía disimularse sólo con maquillaje. Hasta que podía recuperar el control de sí misma, él tenía que trabajar en otras escenas.

Esta vez, su relación con su amante anterior sería reemplazada por dos candidatos, ambos amigos, que le presentaron al mismo tiempo. Elia Kazan, un destacado actor y director, se convertiría en su amante durante algunos meses de 1952, y su compañero, el dramaturgo Arthur Miller, se convertiría algún día en su marido. Es interesante que ambos fueran intelectuales destacados que habían establecido su reputación en la escena neoyorkina. Miller ya había escrito una de las obras más importantes del siglo, "La muerte de un viajante" ("Death of a Salesman") que había sido galardonada con el premio Pulitzer. Continuaría escribiendo otras obras que le consagrarían como uno de los escritores más memorables de la escena, y finalmente de la gran pantalla, al escribir *Vidas rebeldes* (*The Misfits*) para Marilyn.

Durante el mismo período, en 1953, salió a la luz una noticia que relacionaba a la nueva estrella de la Fox con un calendario de desnudos hecho a partir de fotografías tomadas cuatro años antes. Una de aquellas fotos de Marilyn fue comprada por Hugh Hefner y apareció en el número inaugural de la revista "Playboy". Si Marilyn no era ya lo suficientemente conocida por su breve carrera cinematográfica, el escándalo y el entusiasmo desatado por sus fotografías desnuda la catapultaron a la fama. Los políticos contemporáneos podrían tomar buena nota de la forma en la que manejó el asunto.

En lugar de negar la acusación, humildemente y en tono de disculpa reconoció que durante un tiempo en el que fue muy pobre, intentó ganar un dinero extra para tener lo suficiente para comer. Luego se dio cuenta de que las fotos no habían sido tomadas desde su mejor ángulo.

Marilyn Monroe era ahora oficialmente la heredera de Jean Harlow, una genuina diosa del sexo, y también la mayor estrella de la Fox desde Shirley Temple y Betty Grable. Recibía más de dos mil cartas por semana de fans, más que cualquier otra estrella. Era la chica *pin-up* campeona entre los soldados destacados en Corea. Había artículos escritos sobre ella en docenas de las más importantes revistas. Aún no había actuado en ninguna gran producción, y sin embargo ya era toda una sensación, la novia traviesa de Norteamérica.

UN ROMANCE DE NOVELA CON UN FINAL INFELIZ

Marilyn siguió trabajando para mejorar, no sólo bajo la tutela de Natasha, que obtenía unos beneficios más altos que los de la estrella, sino también con Michael Chekhov, otro profesor de interpretación y primo del inmortal dramaturgo ruso. Entre sus dos profesores, era lanzada a nuevos niveles de interpretación para que pudiera medirse con los profesionales ya establecidos de la escena teatral. De hecho, el tratamiento parecía amortizarse, ya que coprotagonistas como Joseph Cotten (*Niágara*), Betty Grable (*Cómo casarse con un millonario [How to Marry A Millionaire*]), Cary Grant (*Me siento rejuvenecer* [*Monkey Business*]), Anne Bancroft (*Niebla en el alma* [*Don't bother to Knock*]), y Robert Mitchum (*Río sin retorno* [*River of no Return*]), no expresaron otra cosa que admiración por sus actuaciones.

Durante 1952, el mismo año en que se hizo amiga de Kazan y Miller, conoció a otra superestrella de la cultura norteamericana, quizá el único hombre vivo que podía acercarse a su nivel de fama: Joe DiMaggio. Uno de los más grandes jugadores de béisbol de todos los tiempos se acababa de retirar cuando vio una foto de Marilyn en el periódico. Logró organizar una cita con ella, pero, por parte de Marilyn, el intento «había sido *strike out*». Aunque él la llamó todos los días durante dos semanas, ella rechazó salir con él hasta que empezó a saber más de él. Empezaron un lento noviazgo, que duró más de un año, durante el cual DiMaggio describía la química que sentían como «una buena combinación de doble juego».

Mirando atrás, es fácil ver cómo su relación no podía durar. Dos de las personas más famosas en el mundo no estaban acostumbradas a compartir el escenario. Para más *inri*, Marilyn Monroe era la mujer más deseada, y DiMaggio era un hombre muy celoso, sin mencionar que era muy adusto. No tenían absolutamente nada en común excepto su fama y una atracción sexual intensa. Su matrimonio estuvo maldito casi desde el principio.

Fue mientras viajaba a Japón con DiMaggio en una de sus exhibiciones de béisbol cuando Marilyn decidió ir a actuar ante las tropas de combate destacadas en Corea. Nunca en su vida había actuado para un público en directo pero inmediatamente estuvo de acuerdo (sin el consentimiento de su marido) en hacer un *show* individual en seis lugares diferentes. Aunque era a finales del invierno, ella apareció con un ajustado y corto vestido que marcaba sus formas y cantó a pleno pulmón, incluyendo su característico "Do It to Me" y "Diamonds Are a Girls's Best Friend". El público casi inició un motín, y para Marilyn, fue el punto culminante de su vida. Como Judy Garland, sólo se sentía realmente aceptada y amada cuando estaba delante de diez mil fans que la adoraban.

Cuanto más famosa se hacía Marilyn, más celoso se volvía DiMaggio. Había tenido cuidado en omitir la palabra obedecer de sus votos de matrimonio porque no

tenía intención de abandonar su carrera o dejar en manos de su marido todas las decisiones importantes. Marilyn estaba muy orgullosa de sus apariciones en Corea y DiMaggio empezó a enfurruñarse, porque ella tenía más fama que él. La gota que colmó el vaso parece ser la ya conocida fotografía de Marilyn en la avenida Lexington en Nueva York durante el rodaje de *La tentación vive arriba* con Tom Ewell. Ella fue captada en la película sobre una rejilla en la acera con su vestido levantado por el aire, mostrándola ligera de ropa interior. Al día siguiente, apareció con moratones en el hombro, sólo uno de los varios ejemplos en los que DiMaggio la golpeaba cuando ella no seguía sus órdenes. Marilyn pidió el divorcio dos semanas más tarde.

Hasta su muerte, DiMaggio nunca hablaría sobre su relación con Marilyn, ni en una entrevista, ni a ningún reportero, ni en ninguna autobiografía. Permaneció fiel a ella durante toda su vida, sin volver a casarse nunca. Sería uno de los que hizo los preparativos de su funeral, el que se vendría abajo junto a su ataúd, y el que haría llegar rosas frescas a su tumba a perpetuidad.

Una cosa que DiMaggio había dado a Marilyn era la seguridad y los recursos para hacer frente a la 20th Century Fox, que había sacado provecho de su estrella de la misma forma que MGM había hecho con Judy Garland. Marilyn todavía recibía sólo una parte de su sueldo y no tenía control alguno sobre sus papeles. Estaba cansada de ser la rubia sexy y estaba deseando ampliar sus horizontes creativos.

Marilyn no sólo cortó lazos con su marido, sino que también estuvo intentando zafarse de la complicada relación con Natasha, la profesora que insistía en estar presente en cada una de las tomas de su protegida en el plató. Natasha estaba volviendo locos a los directores, y según la mayoría de los presentes entonces, no estaba ayudando mucho a Marilyn como actriz. Natasha estaba tan obsesionada con que la pronunciación fuese perfecta que estaba entorpeciendo la capacidad de Marilyn de ser una actriz más natural. Aunque Natasha se mantendría en nómina durante varios años, a principios de 1954 se la mantenía fuera de los platós todo lo posible y no tenía acceso a su antigua discípula.

Otro final en la vida de Marilyn sería bastante más trágico: Grace, su segunda madre y mentora, fue encontrada muerta después de años de abusar de drogas y alcohol. Como muchas de las personas importantes de la vida de Marilyn, otra mujer acabó con su dolor mediante el suicidio. En esa época, Gladys estaba todavía entrando y saliendo de instituciones psiquiátricas, en realidad, casi muerta para Marilyn.

Marilyn se fue a Nueva York, en gran parte para reinventarse a sí misma y para escapar de Hollywood. Ansiaba ser una actriz seria, alguien respetada por su arte más que por su *sex appeal*. Para esta transformación, buscó el consejo de Lee Strasberg, el profesor de interpretación más importante del legendario Actors Studio.

Lee Strasberg y su esposa, Paula, eran seguidores del método de interpretación del ruso Stanislavski y habían trabajado con Marlon Brando, James Dean, Paul Newman, Rod Steiger, Steve McQueen y Shelley Winters, enseñando a estos y otros famosos actores cómo indagar en su pasado y su vida interior para conseguir una inmersión psicológica total en su papel.

Strasberg encontró que Marilyn era la más nerviosa y cohibida actriz que hubiera visto nunca, pero vio esto como una señal de fuerza dentro de su sensibilidad. «Era casi como si ella hubiera estado esperando para que apretaran un botón y cuando lo pulsaran una puerta se abriría y verías un tesoro de oro y joyas». En los años siguientes, él se convertiría en su rabino, terapeuta, profesor y amigo. También es citado por haber dicho que los dos actores más grandes con los que había trabajado nunca eran Marlon Brando y Marilyn Monroe.

Marilyn fue privilegiada al recibir tres meses de lecciones privadas de Strasberg antes de que se considerara preparada para unirse al famoso Actors Studio, un laboratorio experimental y grupo de encuentro donde los actores tenían la oportunidad de extender los límites de su capacidad. Los efectos de su influencia apenas pueden infravalorarse con su discípula estrella. En los siguientes dos años, de 1954 a 1956, Marilyn Monroe pasó de hacer insípidas películas de entretenimiento a *Bus Stop*, su mejor actuación (algunos dirían que una de las mejores de todos los tiempos). Con la guía de Strasberg, había elegido su propio material, director y cinematógrafo, diseñando sus propios trajes y maquillaje, y finalmente descubriendo su potencial creativo.

EXCAVACIONES INCONSCIENTES Y SUS CONSECUENCIAS

Durante su trabajo juntos, Strasberg apenas podía ignorar la profunda fragilidad emocional de la actriz, que representaba un reto aún mayor del que él podía manejar. La envió a la doctora Margaret Hohenberg, una psiquiatra y psicoanalista, cuyo trabajo iba a minar el subconsciente de Marilyn, a desatar incluso más de su potencial creativo. Desgraciadamente, nadie parecía explicar a Marilyn el concepto de consentimiento informado, el hecho de que había serios riesgos en semejante tarea, porque una vez que los traumas del pasado afloran, pueden recobrar ímpetu y tener vida propia.

Casi inmediatamente después de empezar la terapia, Marilyn desarrolló un grave insomnio y un cuadro de ataques de ansiedad, por los cuales se trataba con barbitúricos y sedantes prescritos por otros doctores (sin consultar con su psiquiatra). Este asunto de remover el pasado era muy molesto para ella, especialmente porque tenía que asistir a las sesiones cuatro días a la semana además de los dos encuentros semanales con Strasberg que podían ser más evocativos emocionalmente. Po-

día estar descubriendo su potencial creativo, pero estaba apareciendo a costa de su salud mental.

«Pero yo quiero ser maravillosa ¿sabes?», explicaba Marilyn. «Sé que algunas personas pueden reírse de eso, pero es verdad... Estoy intentando convertirme en artista, y para ser auténtica, algunas veces me siento al borde de la locura».

Tanto la terapeuta como el profesor de interpretación la animaron a escribir un diario con los pensamientos y sentimientos que surgían durante el trabajo psicológico. Revisando estas notas, puede verse que estaba explorando su larga depresión y buscaba sus orígenes en su infancia, especialmente en el modo en el que utilizaba su sexualidad para ocultarse de los sentimientos que había enterrado mucho tiempo atrás. Tan interesantes como podían ser estas reflexiones, los efectos en su comportamiento estaban bastante lejos de ser útiles.

Parecía sentirse cada vez peor con las terapias, algo bastante habitual durante las primeras sesiones, pero era una circunstancia poco práctica para una actriz que sólo disponía de unos pocos meses para que el tratamiento mereciera la pena.

El segundo propósito de Marilyn al volver a Nueva York era reavivar la atracción por Arthur Miller. Muchos años antes, en 1950, cuando estaba rodando *As Young As You Feel*, conoció al famoso escritor en la cafetería del estudio y dijo que había sido amor a primera vista. Ella juró que algún día se casaría con él. Miller también había estado obsesionado con la actriz desde la primera vez que la vio, estremeciéndose cuando le dio la mano. Su relación surgió durante el período que pasó Marilyn en Nueva York en el Actors Studio.

Aunque había un fuerte magnetismo físico entre ellos, así como la atracción de los polos opuestos, se hacían también evidentes sus incompatibilidades básicas. A Marilyn, en particular, le encantaba la idea de estar con el gran Arthur Miller pero se sentía intimidada por su intelecto. Miller no lo hacía mucho más fácil porque alguna vez ridiculizaba a su prometida como si sólo fuera una actriz inculta.

Les llamaban la Bella y el Cerebro, la pareja rara compuesta de la más glamourosa estrella de cine norteamericana y uno de los dramaturgos más famosos del país. Los medios se volvieron locos, calificando la unión como la más extraña combinación que se pudiera imaginar.

Sin embargo, al menos durante un tiempo, Marilyn y Miller estuvieron locamente enamorados. Miller siguió experimentando escalofríos sólo con la idea de estar con su nuevo amor. Marilyn admiraba el trabajo de Miller más y más, no sólo "Muerte de un viajante", sino también "Todos eran mis hijos" ("All My Sons") por la cual había ganando el premio de los críticos de Nueva York, "Las brujas de Salem y el Crisol ("The Crucible") y "Panorama desde el puente" ("View from the Bridge"). Simplemente el hecho de que alguien tan brillante estuviera interesado en ella parecía elevar la confianza de Marilyn y hacía aumentar su creencia de que no era

sólo una rubia tonta. Entre su nuevo galán, su famoso profesor de interpretación, y su terapeuta, estaba empezando a creer que realmente podía hacer grandes cosas.

Cosas de naturaleza bastante más siniestra estaban ocurriendo también, eran no obstante, acontecimientos que podrían dar más tarde, razones a los teóricos que especulaban sobre conspiración como la causa final de su muerte. Debido a la relación de Marilyn con Miller y Strasberg, ambos liberales, figuras políticamente activas (y más tarde con los Kennedy), el FBI y la CIA empezaron a tener un mayor interés en su vida. Esto fue durante la era McCarthy, cuando cualquiera que mostrara la más mínima simpatía hacia los oprimidos podía ser etiquetado como un traidor y un comunista. Grabaciones ya desclasificadas muestran un gran archivo que se había recopilado sobre Marilyn, documentando cuidadosamente sus relaciones con cualquier figura "sospechosa". El Comité de Actividades Antiamericanas la llamó "la querida de la inteligencia de izquierdas" y "roja simpatizante".

Cuando Miller fue llamado ante el comité en 1956 para prestar declaración como posible traidor, se convirtió en una de las voces de la razón contra la censura y la represión de la libertad. Y a diferencia de su antiguo amigo Elia Kazan, cuando le pidieron que diera nombres como parte de la caza de brujas del comité para poner en la lista negra a escritores, actores y artistas, Arthur Miller se negó.

En el año 1955, Marilyn Monroe había empezado con su propia productora y en compañía de un amigo y fotógrafo, Milton Greene. Esto le permitiría tener un control mayor sobre los papeles que interpretaba y los actores secundarios involucrados en el proyecto. También le dio más fuerza a la hora de negociar con la Fox para insistir en tener más intervención creativa en sus películas. Como ahora era la atracción más importante de la taquilla, el estudio no tenía más elección de hacer ciertas concesiones graduales subiendo su sueldo por encima de los cien mil dólares por película. La revista "Time" la calificó como una fiera de los negocios.

Con el estreno de *La tentación vive arriba* en 1955, y luego *Bus Stop* en 1956, Marilyn se había establecido como la más rentable y versátil de las actrices de cine, incluso la más influyente. Su golpe personal contra los estudios Fox, rechazando trabajar hasta que negociaran los términos de su contrato, rompió su monopolio sobre los actores. A ella se le había atribuido el iniciar el hundimiento del *star system* hollywoodiense, dando a los actores más libertad creativa y control artístico sobre su trabajo.

Al mismo tiempo que se estaba asentando en esa independencia e iniciativa personal en su carrera y en asuntos de negocios, cada faceta de su vida personal era controlada por su psicoanalista, la doctora Hohenberg. Al igual que con muchas otras celebridades, cuando trataba la enfermedad mental de Marilyn, la doctora a veces comprometía su juicio profesional en favor de otros beneficios personales asociados con la rica y famosa estrella. Los límites habituales entre doctor y pacien-

te cayeron. En el caso de Marilyn, primero con Hohenberg, y luego con otros, sus médicos asumieron el papel de consejeros de negocios y amigos más que mantener los límites éticos necesarios como psicoterapeutas. Muchos de estos terapeutas tenían formación en psicoanálisis, así que ciertamente eran conscientes de la advertencia de Freud sobre los peligros de la contra-transferencia y sobre los sentimientos personales que tienen el potencial de sabotear la relación terapéutica. También deberían haber hecho algo más que reforzar la dependencia en pacientes que ya han luchado contra la falta de seguridad en sí mismos y la baja autoestima.

Hohenberg dio permiso oficial (¡por escrito!) a Marilyn para casarse con Arthur Miller, aunque la misma Marilyn tenía sentimientos ambivalentes sobre si seguir o no con la ceremonia. Había sobrevivido recientemente al desastroso matrimonio con Joe DiMaggio, otro hombre con quien tenía poco en común excepto su atracción sexual. El mismo patrón parecía repetirse: una niña de acogida que nunca terminó la escuela secundaria y que era ahora una *sex symbol* mundial se iba a casar con el más destacado intelectual americano, que resultaba ser judío y portavoz de los oprimidos. Se dice que los polos opuestos se atraen, pero una relación duradera puede sostenerse sólo cuando existen de corazón, valores compartidos y experiencias vitales.

Marilyn parecía saber que estaba cometiendo un error, al igual que hizo con Joe DiMaggio, pero se sentía impotente para cambiar su destino. Estaba siendo presionada por Miller de muchas formas para encajar con su ideal de compañera, para agradar a su familia, que ya estaba disgustada porque había dejado a su mujer y a sus hijos. Marilyn se convirtió al judaísmo en una breve ceremonia inmediatamente anterior a la boda. Iba a ser la perfecta ama de casa, que cuidaría del hogar del escritor y daría a luz a unos hijos que serían una mezcla perfecta de la belleza de ella y del cerebro de él.

Antes de que pudiera asentarse totalmente en la vida doméstica Marilyn estaba dándole vueltas a otras cosas en su cabeza, tales como un próximo viaje a Inglaterra, donde iba a trabajar con Lawrence Olivier, que era considerado el mejor actor del mundo. Coproduciría y protagonizaría la película *El príncipe y la corista (The Prince and the Showgirl*). Olivier dirigiría y también aparecería como su coprotagonista y compañero amoroso en ficción. Fue una colaboración llena de conflictos en lo que se refiere a sus estilos personales y profesionales, pero ambos terminaron por respetar, aunque con reticencias, al otro.

La luna de miel entre la Bella y el Cerebro no iba a durar mucho, aunque permanecerían casados durante casi cinco años, la relación más larga en la vida de Marilyn. Desde 1957 en adelante, ella empezaría un lento declive en su funcionamiento emocional, se volvió cada vez más adicta a las drogas y el alcohol, y mostró progresivamente un comportamiento más voluble y autodestructivo.

DE UNA MALA TERAPIA A OTRA PEOR

Marilyn estaba arreglándoselas con el estrés de su éxito, su estimulante vida amorosa, y nuevas exigencias creativas de la misma forma que Judy Garland: con la ayuda de la química. Se medicaba con barbitúricos para apartarse de la frontera de la desconfianza de sí misma y de la ansiedad, pero esto sólo la hizo caer en picado a lo más profundo de su depresión. Dejó de hacer películas en 1957 para probar el papel de esposa norteamericana judía con Arthur Miller. Para ella nunca hubo un papel más difícil de interpretar y para el que estuviera menos preparada.

Además de intentar preparar sopa de matzo ball y cuidar de la casa de Miller, Marilyn reinició sus clases de interpretación con Strasberg y decidió reanudar también la terapia. Contactó con Anna Freud en Londres solicitando ayuda, y la remitieron a la amiga de Freud, la doctora Marianne Kris, una analista que había sido amiga de los Freud durante años. Marilyn seguiría en la terapia con Kris durante los cuatro años siguientes, dependiendo mucho de ella hasta el punto de dejarle una gran parte de su herencia en su testamento. Éste es sólo otro ejemplo de la forma en que la codependencia era fomentada por los expertos que se supone que tenían que animarla a obtener una autosuficiencia mayor.

Kris fue en primer lugar terapeuta infantil, y aceptó a Marilyn como paciente en gran medida por su fama y notoriedad. Dada su orientación teórica, creía (como la mayoría de los analistas) que para trabajar sobre los problemas actuales uno debía primero asumir los asuntos no resueltos de la infancia. El problema parecía ser que su paciente había pasado los primeros veinte años de su vida enterrando el pasado de una forma que hacía que funcionara razonablemente bien. Sin embargo, Kris desafiaba continuamente a su paciente a que regresara al pasado, incluso cuando existía una resistencia a hacerlo basada en el instinto de supervivencia. Si Marilyn se sentía como una pésima actriz que pretendía ser mínimamente competente, se veía a sí misma mucho peor como paciente. No importa cuánto la presionara Kris para hablar de temas relacionados con su padre (a quien nunca conoció), su madre (que estaba desquiciada), o su abandono (que era todavía demasiado doloroso para explorarlo), Marilyn se sentía bloqueada y era incapaz de obedecer por completo las directrices.

Uno podría esperar que los terapeutas contemporáneo pudieran tratar a Marilyn Monroe, Judy Garland, Charles Mingus, Sylhia Plath y Virginia Woolf de manera bastante diferente a lo que ocurría treinta, cuarenta, cincuenta o sesenta años atrás. En realidad, hay algunas evidencias en el caso de Marilyn de que la terapia pudo incluso complicar las cosas más que mejorarlas. Sin duda alguna, necesitaba todo el apoyo que pudiera obtener, así como la ayuda que mejorase su sentimiento de eficiencia personal, pero lo que más necesitaba era la sensación de tener el poder y

el valor para tomar sus propias decisiones responsables y para poder mantenerse sobre sus dos pies en lugar de depender siempre de padres sustitutos.

Tanto Marilyn como Arthur se enfrentaban a problemas legales que aumentaban su estrés. Miller había sido declarado en rebeldía ante el Congreso por no responder a más interrogatorios del Comité de Actividades Anti-americanas. Marilyn Monroe Production empezaba a experimentar problemas financieros y directivos mientras Arthur Miller entraba en el conflicto enfrentándose a Milton Greene, el otro accionista y compañero que dirigía la empresa. Progresivamente, Miller estaba tomando el control de la vida de Marilyn junto con Strasberg y Kris) y no había espacio para viejos amigo y socios como Greene.

Marilyn sentía que era hora de volver a trabajar. Había estado alejada de Hollywood durante dos años, lo cual era toda una vida para una estrella de cine. No hay mejor halago que una nueva horda de "Marilyns" en escena, intentando rellenar sus ceñidos jerséis. Aunque no estaba exactamente olvidada, temía que la Fox hiciera todo lo posible por reemplazarla.

Pero tuvo suerte. Billy Wilder se presentó ante Marilyn con el primer guión bueno que había visto en años, una comedia llamada *Con faldas y a lo loco*, coprotagonizada por Jack Lemmon, Tony Curtis y George Raft. Incluso con toda su experiencia y formidable reputación, Marilyn era todavía un manojo de nervios una vez que el rodaje comenzaba. Para el reparto resultaba casi imposible trabajar con ella, apareciendo tarde y haciendo esperar constantemente al equipo. Insistía en repetir sus frases una y otra vez, requiriendo en una ocasión sesenta y cinco tomas para una frase de tres palabras. Tony Curtis, en particular, consideraba que era la actriz más egoísta, arrogante y poco profesional con la que la había trabajado jamás.

El director Billy Wilder recordaba: «Solía preguntarme: ¿Qué personaje será hoy? ¿Será colaboradora u obstruccionista? ¿Estallará y no rodaremos ni una sola toma? Puedo enfrentarme con todo, pero necesito saber lo que me espera. Nunca lo supe con Marilyn».

A pesar de todos sus desafíos, Wilder admitió a regañadientes que era un genio cómico y que el producto final merecía la pena. En general se considera a *Con faldas y a lo loco* como una película maravillosa, con actuaciones estelares de Jack Lemmon, Tony Curtis y Joe E. Brown, y también incluye a Marilyn en su papel cómico más brillante, una encantadora combinación de inocencia, sensualidad y parodia de sí misma.

Después de haber pasado casi dos años de relativo descanso, ambas fuerzas creativas debilitadas por la vida doméstica, Miller y Marilyn empezaron a colaborar para convertir uno de los relatos de Miller, "Vidas rebeldes", en guión. El filme sería protagonizado finalmente por Marilyn, con unos protagonistas masculinos de ensueño: Clark Gable, Montgomery Cliff y Eli Wallach, y dirigidos por John Huston.

Es difícil imaginar un conjunto de talentos más impresionante, con el mejor director, escritor y los mejores actores protagonistas trabajando en equipo.

Clark Gable recibió una fortuna por su participación, cerca de un millón de dólares, pero eso no fue suficiente para compensar todos los agravios asociados a la película. Arthur Miller siguió reescribiendo escenas hasta el último minuto, nunca satisfecho con los diálogos. Una huelga de actores paró la producción, aunque Miller siguió trabajando sobre el guión. Esto, más que ninguna otra cosa en su matrimonio, acabó con cualquier tipo respeto que Marilyn tuviera por su marido. Él, que se suponía que era paladín de la clase trabajadora, rompió la huelga en su propio beneficio. Marilyn nunca le perdonaría por ello.

El rodaje estuvo plagado de otros problemas desde el principio. La película se rodó en el desierto –en verano– con temperaturas que se elevaban por encima de los cuarenta y cuatro grados. Hubo un choque de egos entre las estrellas y luchas de poder entre Miller y Huston, con Marilyn en medio. Quizá no es sorprendente que Marilyn fuera la que más acusara el estrés en el equipo. Llegaba tarde al plató, cuando aparecía. Estaba eufórica a causa de las drogas, y a veces tan débil que apenas podía recordar sus frases.

El único punto positivo para Marilyn fue su relación con Clark Gable, su héroe desde la época en que conservaba una foto suya en la pared, cuando era una niña. Cable estaba enfermo del corazón en esa época, pero se interesó mucho por su frágil coprotagonista sintiéndose deseoso de hacer lo que estuviera en su mano para ayudarla. Él era solícito y cortés en todo momento. No importa el número de veces que ella hiciera una chapuza con sus frases, confundida por las drogas, Gable era paciente y compresivo, y este mutuo afecto les hizo superar lo que en otro caso hubiera sido una película decepcionante. Clark Gable sufrió un infarto el día después de terminar el rodaje. Murió una semana más tarde.

Marilyn estaba intentando seriamente ir más allá de su propia caricatura. Estaba cansada de interpretarse a sí misma y había esperado que su relación con uno de los más grandes escritores americanos pudiera ayudarla a liberarse.

«Cuando me casé con él», dijo refiriéndose a Miller, «una de mis fantasías era que podría huir de Marilyn Monroe a través de él, y aquí me encuentro de vuelta, haciendo lo mismo, y no puedo soportarlo, tengo que salir de ahí».

Estaba intentando escapar de un matrimonio fallido, una película que estaba fracasando, y por encima de todo, estaba intentando escapar de sí misma, una tarea que se hacía cada vez más difícil, con continuos "ataques" terapéuticos a su frágil sistema de defensa. Marilyn había sido premiada con el Globo de Oro a la mejor actriz por *Con faldas y a lo loco*, pero ni siquiera eso sirvió para reforzar su seguridad en sí misma. Una nota garabateada por ella fue descubierta por un periodista mientras esperaba en el plató. Decía: «¿De qué tengo miedo? ¿Creo que no sé ac-

tuar? Sé que puedo hacerlo pero tengo miedo. Tengo miedo y no debería, no debo tenerlo».

Tales pensamientos no hicieron mella en su deshecha compostura. Pidió a Kris que la remitiera a algún colega en Los Ángeles y le dieron el nombre de uno de los fundadores de la Sociedad Psicoanalítica de Los Ángeles y profesor de psiquiatría en UCLA (Universidad de California). El doctor Ralph Greenson era un terapeuta especializado en tratar a celebridades. Era un personaje controvertido, descrito por sus colegas como un médico poco carismático y sin importancia.

Si le concedemos el beneficio de la duda, parece que pensaba en lo mejor para sus pacientes (en principio al menos) ya que se dedicó de manera absoluta al cuidado de Marilyn. Greenson diagnosticó que su paciente sufría una grave depresión, acompañada de paranoia y mostraba síntomas de esquizofrenia. Programó sesiones seis días a la semana, y en algún momento las aumentó a siete, incluyendo encuentros dos veces al día.

Según la opinión de hoy en día, si ya es un lujo ver a un paciente una vez por semana durante varios meses, esto puede verse no sólo como un exceso, sino como algo raro. Para añadir algo más, por razones que no están del todo claras, ni son racionales, Greenson insistió en que las sesiones tuvieran lugar en su casa en lugar de en su consulta. La razón que dio fue que esto daría mayor privacidad a su paciente, pero considerando que su casa se encontraba en una calle concurrida, no tenía mucho sentido. Más tarde, justificaría este extraño acuerdo como parte de un plan para facilitar a Marilyn todo el calor, el afecto y el amor del que había sido privada en su infancia. Una explicación más cínica sería que quería que su esposa e hijos tuvieran la oportunidad de tratar a la mujer más famosa del mundo.

Si este fallo ético fue el único que ocurrió, los efectos de su desacertado tratamiento pudieron no haber sido tan perjudiciales para su paciente. A diferencia de su colega de la costa este, Greenson reveló con prepotencia que era el terapeuta escogido por Marilyn Monroe para que fuera su salvador. Era su labor terminar lo que los otros no habían podido hacer antes. En una carta a la doctora Kris, dijo: «Me he convertido en la persona más importante en su vida, pero también me siento culpable por haber colocado esa carga sobre mi propia familia». Esa carga fue asignar a su esposa la compañía de Marilyn y a sus hijos hacer algunos recados para ella y recoger sus medicinas. No hay pruebas de que Greenson trataba de traicionar la confianza de Marilyn o de seducirla de algún modo. Era un hombre compasivo, y nadie duda de su devoción por cualquiera de sus pacientes. Su gran fallo profesional fue repetir los mismos errores que sus predecesores, otorgarse el papel de Svengali, que rescataría a su afligida doncella.

Es extraño y desconcertante cómo los psicoanalistas Kris y Greenson, de formación ortodoxa, que no sólo habían ejercido durante tantos años sino que además

habían supervisado a otros analistas, pudieran haber infringido uno de los principios más importantes de la terapia: permitir al paciente hacer su trabajo. En lugar de eso, Greenson animaba a Marilyn a depender totalmente de él, a seguir sus instrucciones al pie de la letra, a tomar las pastillas que le ofrecía y a tratarle como a un padre benevolente que cuidaba de ella y que incluso la llevaba con su propia familia. Le facilitaba cualquier medicación que le pidiera para ayudarla a dormir y descansar, y luego continuó el trabajo de Kris de desenterrar tantos traumas reprimidos como pudiera encontrar. La combinación resultaría letal.

CASA DE LOCOS

Marilyn Monroe y su publicista escogieron el final de enero de 1961 para anunciar su divorcio con Arthur Miller. Ésta fue la misma semana en que John F. Kennedy era investido presidente, así que Marilyn y su publicista esperaban que su propia noticia pasara desapercibida. Kennedy había sido fan de la estrella durante mucho tiempo, e incluso tenía un póster suyo colgado sobre su cama mientras se recuperaba de una de sus lesiones de espalda.

Hay muchas versiones contradictorias sobre su relación con John Kennedy y su hermano Robert. Algunas fuentes alegan que Marilyn y Kennedy habían estado teniendo una aventura desde que era senador. Otros dicen que su relación empezó durante la campaña presidencial. Fuera lo que fuese lo que ocurrió (y empezara cuando empezase), quedaban pocas dudas de que, al menos para Kennedy, el tiempo que pasaban juntos era más por placer sexual que por cualquier cosa de naturaleza romántica. Fue como si Marilyn fuera otra vez una prostituta, pero esta vez estaba ofreciendo sus servicios al oficial de más alto rango del país.

Lo que se sabe seguro es que Marilyn pasó tiempo con Kennedy, solos o en compañía de otros. Lo más probable es que tuvieran encuentros sexuales al menos en dos ocasiones, y probablemente una vez más, todas en 1962 (difícil que fuera antes). Es probable que Kennedy (o algunos pocos más) pudiera haber tolerado períodos prolongados de tiempo con Marilyn durante su fase de mayor inestabilidad emocional.

Otro rumor que puede ser enterrado es que Marilyn tuviera una aventura con Bobby Kennedy. Es bastante improbable que ellos tuvieran algo más que una amistad. A pesar de los rumores de que se habían dejado llevar por un largo y apasionado romance –e incluso que él fue la última persona que la vio viva– las evidencias más sólidas y las investigaciones más minuciosas revelaron que no estaba ni siquiera en la misma ciudad que Marilyn en las ocasiones en las que supuestamente estaban juntos. La polémica sobre su relación, así como la relación de Marilyn con el presidente, continúa aún en nuestros días.

Poco después del anuncio de su divorcio de Arthur Miller, Marilyn sufrió una grave depresión y una crisis nerviosa bastante importante. Fue otra en una serie de dramáticas pérdidas, una de la que nunca se recuperaría. Incluso cuando iba a romper con cualquiera de sus mentores o relaciones amorosas a menudo por su propio bien, quedaría atormentada por el remordimiento y el pánico al abandono. Olvidaría el abuso y la humillación que había sufrido y se concentraría sólo en sus propios fallos e inconsistencias como mujer.

Después de su divorcio, Marilyn había pasado mucho tiempo sola, encerrada en su habitación, rehusando comer, escuchando música en la oscuridad, y tratando de regular sus cambios de humor con pastillas prescritas por sus doctores y laxantes para controlar su peso. Durante la última parte de su vida, también utilizó enemas o un medio para reducir la hinchazón, de forma que pudiera enfundarse esos ajustados vestidos. Entre la dejadez y el estrés crónico, tenía una pobre salud y no pensaba con claridad.

Como estaba en la costa este en ese momento, la doctora Kris, una terapeuta de esa zona, preparó la admisión de Marilyn en un centro psiquiátrico para descansar y recibir tratamiento. Cuando Marilyn se dio cuenta de que había sido confinada en una habitación acolchada y cerrada con llave, inmediatamente se le pasó por la cabeza la historia de su familia: ahora era como su madre, que había pasado la mayor parte de su vida en lugares semejantes. Es difícil determinar cuál fue la causa y cuál el efecto –si el ser involuntariamente comprometida la volvió loca o si fue su locura la que necesitó tales pasos drásticos– pero Marilyn estaba empezando a actuar de forma bastante psicótica. Empezó a gritar, alternándolo con períodos de sollozos incontrolados. Golpeaba la puerta hasta que le sangraban los puños. Le parecía que era una prisionera, retenida contra su voluntad, por un crimen que no había cometido. No estaba del todo equivocada.

Marilyn convenció a una simpática ayudante de enfermera de que sacara fuera del hospital una nota, dirigida a los Strasberg, suplicándoles ayuda para escapar. «La doctora Kris me ha dejado en este hospital al cuidado de dos médicos idiotas», empezaba la nota de manera bastante simple (y exacta). «Ninguno debería ser mi doctor. Estoy encerrada con esta pobre gente chiflada. Estoy segura de que acabaré chiflada yo también si sigo en esta pesadilla. Por favor, ayudadme».

Lo intentaron, pero los Strasberg no pudieron conseguir que le dieran el alta. Apelaron a Kris en nombre de su amiga, pero la doctora sólo les desairó, diciendo que no tenía permitido hablar sobre su paciente. Fue Joe DiMaggio quien vendría al rescate. Aunque no había visto a su ex-esposa desde hacía más de siete años, cuando se enteró de la petición de Marilyn, inmediatamente corrió a Nueva York a ver lo que podía hacer. Solicitó su alta, y como los doctores no accedieron inmediatamente, amenazó con destrozar el lugar, ladrillo a ladrillo.

Kris admitió más tarde que había cometido un terrible error en su juicio clínico al recluir a su paciente sin su consentimiento o cooperación. Fue una de las muchas decisiones tomadas por los médicos (o por otros) en su nombre: tratar a Marilyn como si fuera una niña incapaz de tomar sus propias decisiones. Una buena consecuencia de la crisis fue que ahora el gran Joe DiMaggio estaba de nuevo a su lado, luchando un gran combate. Primero, decidieron despedir a Kris, una decisión tomada demasiado tarde, dado el daño que ya había hecho. Segundo, DiMaggio encontró otro hospital más adecuado donde Marilyn podía recuperarse. Su estado era horrible, física y mentalmente. DiMaggio permanecería a su lado, visitándola diariamente, obviamente agradecido de estar de nuevo en su vida.

Marilyn tendría otras aventuras en los años que le quedaban –con Frank Sinatra, por ejemplo– pero fue siempre Joe DiMaggio quien la apoyó sin pretender otra cosa más que su compañía.

Su terapia con Greenson se reanudó en 1961 cuando volvió a Los Ángeles. Los amigos de Marilyn estaban cada vez más preocupados sobre esta relación que parecía tan poco convencional, y el doctor parecía ejercer demasiado control sobre ella. Algunas de sus sesiones incluían beber champagne con su esposa o que Marilyn se quedara a cenar. Era su continua estrategia (o fantasía) para ayudar a Marilyn haciéndola sentir como parte de su familia, pensando que esto ayudaría a que se curase. Si su propósito era generar más dependencia de él y su nueva familia, lo consiguió con creces, ya que Marilyn llamaría a todas horas del día y de la noche, visitaría la casa varias veces al día, y no consideraba tomar ni la decisión más básica sin consultar primero con Greenson. Él incluso despidió a personal de la plantilla de ella, como su chófer favorito, porque no la quería cerca de nadie que no fuera él. En cambio contrató a una espía –cuidadosamente seleccionada– para vivir cerca de ella. Su nombre era Eunice Murray, una mujer que siempre fue considerada universalmente como francamente rara.

Por encima de todo lo demás a lo que se estaba enfrentando, Marilyn se encontraba ahora con problemas contractuales con la Fox. No había hecho una película para ellos desde hacía más de un año, y querían que protagonizara *Something's Got to Give*, con Dean Martín, Phil Silvers, Cyd Charisse y Wally Cox. El proyecto era del mismo tipo de personaje tonto que había hecho antes en su carrera, así que se resistió. Fox entonces decidió contratar al doctor Greenson como asesor: su trabajo consistiría en convencer a su paciente de hacer algo que ella no quería hacer. Que esto resultara un fuerte conflicto de intereses era sólo la última de una larga serie de faltas de profesionalidad. Sin embargo, después del machaque continuo de su terapeuta (por el que le pagaban), Marilyn accedió a hacer la película.

Marilyn había tratado de zafarse de una relación dependiente con la anterior profesora de actuación Natasha, pero encontró rápidamente otra: la esposa de Lee

Strasberg, Paula Strasberg, una profesora de interpretación formidable impregnada del método que había estado trabajando con Marilyn durante las últimas películas. Como si fuera un muñeco, las cuerdas de Marilyn ya estaban siendo manejadas por Greenson durante la mayor parte de las horas del día, mientras que ahora en el plató estaba totalmente controlada por Paula, quien permanecía pegada a ella. Cada vez que un director como John Huston, Billy Wilder, Josh Logan o George Cukor intentaban darle alguna indicación, Paula interrumpía y ofrecía su, a menudo contradictorio, consejo. Lawrence Olivier de hecho le había prohibido la entrada en el plató porque encontraba su presencia muy perjudicial.

No importa lo que consiguiera o cuánto reconocimiento recibiera, Marilyn siguió siendo dolorosamente insegura durante el resto de su vida. Dependía cada vez más de consejeros, médicos y entrenadores para decirle qué hacer y asegurarle que lo estaba haciendo bien. Después de cada toma, miraba inmediatamente a Natasha, y después a Paula, buscando una reacción para saber que lo que había hecho era aceptable. La mayoría de las veces negaban con la cabeza, no importaba la opinión de los más grandes directores del momento. Había sido entrenada para convertirse en la estudiante obediente fuera quien fuera el entrenador o terapeuta que controlara su vida. Es para quedarse de piedra considerar lo buena que podría haber sido su carrera –y cuánto más podría haber llegado a hacer– si Marilyn se hubiera permitido alguna vez seguir su espíritu interior.

De la misma forma que ha habido rumores de que Marilyn tuvo una aventura con el presidente Kennedy, también, como hemos visto, había noticias de que había "pasado por la vida" del Fiscal General Robert Kennedy. Esto no fue el caso en absoluto, y hay serias evidencias de que aunque se les vio como amigos en sociedad, no hubo una relación sexual.

Marilyn era también amiga de Peter Lawford, un cuñado de los Kennedy. Cuando se planeó una celebración en el Madison Square Garden de Nueva York para honrar al presidente en su próximo cumpleaños, donde a Marilyn y a otros se les solicitó que actuasen, hubo dos preocupaciones que surgieron inmediatamente. La primera fue que el estudio rehusó liberarla del plan de rodaje de *Something's Got to Give*, ya que iba bastante retrasado debido a que ella a menudo se encontraba enferma o llegaba tarde. Y segundo, que ella estaba bastante débil y desorientada, principalmente como resultado de la sobremedicación crónica debida a la depresión y a la ansiedad.

La variedad de drogas prescritas a Marilyn por varios médicos se había convertido en un serio problema. Greenson la había transferido a otro de sus colegas, un internista llamado Hyman Engleberg, para controlar las variadas medicaciones. El buen doctor creó una mezcla a la que llamó "dosis de vitaminas" para su paciente, una combinación de Nembutal, Seconal y Fenobarbital, más hidrato de cloral para

ayudarla a dormir. Se despertaría con tal resaca por las mañanas por culpa de las drogas, que no podría funcionar hasta mediodía. Esto retrasó el esquema de producción y el estudio no estaba de humor para comprometerse por más tiempo.

Marilyn estaba viviendo ahora con Greenson y su familia mientras se reformaba otra casa que había escogido para ella unos bloques más alejada. El doctor restringió cualquier acceso a Marilyn, manteniéndola lejos de las visitas, excepto de aquéllas que él aprobaba personalmente. De nuevo fue Joe DiMaggio el que vino al rescate, apartando a Marilyn a la fuerza de las garras de Greenson, donde estaba prácticamente cautiva, e instalándola en su nueva casa. Desafortunadamente, Eunice la espía ya estaba viviendo en la misma finca, así que pudo continuar ejerciendo el control del doctor.

Justo antes de su aparición programada en la fiesta de cumpleaños del presidente Kennedy en el Madison Square Garden, el progreso en la nueva película había sido lento y errático debido a una combinación de factores. Por ejemplo, Marilyn sólo podía trabajar unas pocas horas cada día porque Greenson todavía requería que tuviera dos sesiones al día con él. Sin embargo, las cosas siguieron así hasta que se tomó la decisión más extraordinaria de todas: el doctor que tan duro había trabajado para hacer a su paciente totalmente dependiente de él, decidió irse de vacaciones durante cinco semanas a Europa, dejando a su sumamente dependiente e inestable paciente arreglárselas solas. Su solución a su ausencia fue prescribir un antidepresivo de acción rápida combinado con un sedante. Increíblemente, reconociendo el significado de su abandono, se justificaba a sí mismo de esta forma:

«Puedo resumir la situación diciendo que, durante el tiempo de mis vacaciones, siento que será incapaz de soportar la ansiedad depresiva de estar sola. La administración de la pastilla fue un intento de darle algo de mí para que lo tragara, para tenerlo dentro, y así poder superar la sensación de terrible vacío que la deprimiría y enfurecería».

Es difícil no percibir el narcisismo del doctor, su prepotencia y negligencia, sin mencionar la metáfora sexual de su rol de llenarla y darle algo de sí mismo para que tragara. Pudo encontrar sorprendente que una vez se fue, Marilyn demostró en principio una racha de independencia, despidiendo a la sirvienta del doctor, Eunice, y luego demostrando un auto-control mayor sin él a su alrededor. Por desgracia, Eunice, a las órdenes del doctor, rehusó dejar la casa, y en su lugar decidió no asomar la cabeza por algún tiempo, hasta que Marilyn dejaba la ciudad.

LA ÚLTIMA MARILYN MONROE

A pesar de la insistencia de la Fox en que no podía asistir a la fiesta del cumpleaños del presidente, Marilyn voló a Nueva York para ser presentada en el festejo del Ma-

dison Square Garden. Había estado pensando bastante no sólo en cómo quería aparecer, sino también la forma en la que quería cantar la canción: sensual, seductora, pero con un toque de inocencia.

Varios artistas aparecieron en escena antes del momento en que estaba programado que Marilyn actuase: Ella Fitzgerald, Jack Benny, Harry Belafonte y Peggy Lee. Marilyn llegaba constantemente tarde, y ésta no fue una excepción. Había preparado un vestido especial, uno que era básicamente un corpiño transparente con lentejuelas en algunos lugares estratégicos. No llevaba ropa interior, nada que rompiera el discurrir del ajustado vestido a lo largo del molde de su cuerpo. Porque la única forma en la que podía ponerse ese vestido era literalmente cosiéndoselo. Marilyn llegó incluso más tarde de lo habitual, haciendo necesario que otros artistas salieran a escena.

Cuando finalmente Marilyn entró de puntillas en el escenario, casi sin respiración (era difícil caminar y respirar al mismo tiempo llevando ese vestido), el maestro de ceremonias, Peter Lawford, se volvió mientras ella aparecía y bromeó: «Y aquí está, señoras y señores... la última Marilyn Monroe». En menos de dos meses, la predicción involuntaria se haría realidad.

En aquel momento, sin embargo, Marilyn creía que era la noche más importante de su vida. Cantando el sencillo "Cumpleaños feliz" con su inimitable y muy efectivo estilo, había creado la sensación de haber llegado al corazón del presidente Kennedy. Se dice que su esposa, Jackie, se puso furiosa ante la actuación, pero para los más de dos millones de personas que lo estaban presenciando, se convirtió en uno de los momentos más importantes de la década.

Una de las primeras fantasías de la infancia de Marilyn Monroe había sido estar en medio de una iglesia, sin ropa, con todo el mundo yaciendo a sus pies y ella paseando desnuda entre ellos, «con una sensación de libertad, sobre sus cuerpos postrados». Ahora había hecho su fantasía realidad, apareciendo prácticamente desnuda ante el mundo entero, cantando de forma memorable al hombre más poderoso del mundo.

La desnudez había sido un tema destacado en la vida de Marilyn, más allá de las fotografías eróticas en las que había posado para revistas masculinas y calendarios. Se dejaba ver paseando desnuda con frecuencia en su casa, ante empleados, amigos, peluqueras, personal de vestuario, sin la más mínima preocupación. Natasha Lytes observó: «Estar desnuda parecía relajarla; casi hipnotizada. Si se veía a sí misma en un gran espejo, se sentaba, o simplemente se quedaba allí, de pie con los labios como caídos y los ojos prácticamente cerrados, como un gato al que están acariciando, absorta en el reflejo de sí misma en el espejo». Era como si estuviera siempre buscando su yo, su identidad que había sido tan cuidadosamente disfrazada y fabricada por expertos.

Marilyn misma dijo una vez: «Mi trabajo es el único terreno en el que alguna vez he tenido que apoyarme. Parezco tener una completa superestructura sin un fundamento pero estoy trabajando en las bases... estoy empezando a mirar las cosas, a mirar realmente. Encontrar mi centro interior real y luego mirar fuera al mundo de una forma nueva. Primero estoy intentando probarme a mí misma que soy una persona. Luego quizá me convenza de que soy una actriz».

Después de la fiesta de cumpleaños del presidente Kennedy, Marilyn volvió de su aparición casi desnuda ante el mundo, y empezó a perder el control. Fue como si una vez que estuvo fuera de ese vestido de lentejuelas que la mantenía entera, empezara a desmoronarse. Luchó para seguir rodando la película pero cada día se hacía más y más imposible. Continuó automedicándose profusamente, mezclando cada combinación de drogas que tenía con grandes cantidades de alcohol. La búsqueda por encontrar su centro la estaba volviendo loca, y una vez más se estaba comportando con un primitivo instinto de supervivencia.

Al principio de agosto de 1962, la última semana de su vida, nadie se dio cuenta de nada particularmente diferente en ella, al menos basándose en llamadas de teléfono, que era en ese momento su forma primaria de comunicación. Tenía conversaciones con Gene Kelly sobre hacer una película juntos. Hablaba con Frank Sinatra y con el compositor Jule Styrne sobre planes para hacer un musical también.

Hablaba largo y tendido con Marlon Brando, que parecía levantarle el ánimo. Llamaba a otros amigos, sólo para charlar. Más tarde, se vio claro que estaba despidiéndose. Unos días antes, Marilyn había conseguido obtener existencias extra de Nembutal e hidrato de cloral de su internista, el doctor Engleberg y de su ginecólogo, el doctor Siegel. Estaban sólo intentando ser útiles, intentando pacificar los iracundos ataques de su paciente y proporcionarle descanso de su insomnio y su ansiedad. Ninguno de los dos pensó en comunicarse con el otro, ni tampoco con Greenson.

El sábado 4 de agosto, el último día de su vida, Marilyn se despertó con un humor de perros, con sueño y envidiando a su asistente de publicidad, Pat Newcomb, que se había quedado a pasar la noche y dormía como un tronco. Marilyn se preguntaba cómo era posible que alguien pudiera disfrutar de una noche completa de descanso sin la ayuda de la química.

Greenson la visitó y permaneció con ella durante una sesión de dos horas. Puede que supiera o no de la medicación de los otros doctores, pero no debería ser difícil para un psiquiatra formado (o para cualquiera) notar que estaba fuertemente medicada con tranquilizantes. Joe DiMaggio llamó a Marilyn dos veces aquel día para ver cómo se encontraba, pero Eunice, quisquillosa y controladora como siempre, le dijo que no estaba en casa. Peter Lawford también llamó para invitarla a una barbacoa, pero fue rechazado. Varios amigos telefonearon aquella tarde también, pero

esta vez contestó Greenson, notificándoles bruscamente que Marilyn no estaba disponible y colgándoles. Más tarde tuvo que justificarse diciendo que habían tenido una sesión maratoniana que había durado todo el día. Si fue así, resultó ser la más ineficaz sesión terapéutica de la historia, considerando que después de más de ocho horas de tratamiento, la paciente decidió suicidarse.

Tanto Lawford como DiMaggio insistieron en intentar contactar con Marilyn, y cuando lo consiguieron finalmente al principio de la noche se encontraron que no conseguía articular bien palabra y que su pensamiento era confuso. Cuando Lawford siguió presionándola para saber si realmente estaba bien y para que le asegurara que se encontraba en condiciones para estar sola, Marilyn dudó y dijo las que pudieron ser sus últimas palabras: «Di adiós a Pat (la esposa de Lawford), di adiós al presidente, y di adiós a ti mismo, porque eres un tipo estupendo».

Lawford estaba tan angustiado por la llamada de teléfono que intentó hacer algo para ayudar a su amiga, que obviamente tenía problemas. Eunice, que permanecía en la casa de invitados dentro de la propiedad, fue finalmente localizada y se le dijo que comprobara si su jefa se encontraba bien. Volvió al teléfono uno o dos minutos más tarde e informó con voz aburrida de que todo estaba bien. Hay alguna duda sobre si se molestó en mirar.

Por razones que todavía no están claras (y quizá contribuyen a la teoría de la conspiración que rodea su muerte), el cuerpo muerto de Marilyn no fue descubierto hasta las tres de la mañana, cinco horas después de que Lawford hiciera saltar la alarma de que algo ocurría. Greenson y Eunice contaron historias contradictorias sobre lo que había ocurrido, sobre quién encontró el cuerpo y a qué hora ocurrió todo. Los detalles de su historia cambiaron constantemente en las semanas siguientes. Debido a que la autopsia reveló que Marilyn había muerto de hecho debido a las drogas administradas mediante un enema o supositorio probablemente administrado por otra persona, las sospechas recayeron sobre Eunice o Greenson como culpables o bien de actuar en el papel de sanador, o de asesino.

Incluso si no ocurrió nada siniestro, la negligencia de Greenson, su autobombo, sus faltas de ética y su incompetencia ciertamente contribuyeron a la muerte de Marilyn. En el mejor de los casos, se le puede considerar como bien intencionado, esencialmente compasivo, pero había perdido su objetividad y también a su paciente. En el peor de los casos, cometió asesinato, si no con sus propias manos, sí como cómplice, con una mujer herida y desorientada que gritaba pidiendo ayuda.

Aunque no puede haber duda alguna de que Marilyn tomó dosis letales de drogas que tenía en su poder, las suficientes para matar a alguien varias veces, hay ciertas especulaciones sobre si realmente había intentado matarse. Al menos media docena de veces en otras ocasiones a lo largo de su vida, había intentado suicidarse, pero fue lo suficientemente cuidadosa como para advertir a aquellos que podí-

an intervenir. Dado que había llamado a todo el mundo, quizá ella podía pensar que la noche de su último intento, gritando pidiendo ayuda y dejando mensajes –de hecho murió con el teléfono fuertemente agarrado a su mano–, habría una última persona que la rescataría. El problema es que la ayuda llegó unas horas más tarde.

UNA BRILLANTE PARADOJA

La tragedia final de la vida de Marilyn es que ella nunca fue premiada con el reconocimiento que merecía como actriz dramática y cómica de incomparable destreza. «Tenía una calidad brillante», dijo Lee Strasberg en su elogio, «una combinación de melancolía, resplandor y vehemencia le hacían destacar y aún así conseguía que todo el mundo deseara ser parte de ello».

Fue esta luminosidad la que no sólo la distinguía como actriz sino también como una modelo. Una de sus fotógrafas, Eve Arnold, comentó que el brillo de Marilyn no podía atribuirse únicamente a su espectacular físico, sino también a su habilidad única para proyectar su personaje, a pesar de que se construía al momento, ante el foco de la cámara.

Uno de los aspectos de su vida que la hicieron una buena actriz –y que también contribuyó a sus problemas psicológicos– fue que fue sistemáticamente desposeída de cualquier identidad esencial que le hubiera pertenecido alguna vez. Nunca estuvo segura de si su nombre real era o no el de su progenitor. Nunca desarrolló los tradicionales apegos, la educación o los vínculos tan importantes en la primera infancia, haciendo posible unas relaciones saludables posteriores.

Fue educada por una docena de padres diferentes, y todos ello intentaron moldeada a su propia imagen y semejanza, y todos –ella lo sentía– la abandonaron. Fue literalmente formada de nuevo por expertos de Hollywood que cambiaron su color de pelo y su nombre. Se atiborró de drogas para controlar su comportamiento y fue sometida a psicoterapia que se parecía más a un lavado de cerebro.

Fue moldeada (con su activa participación) como el último símbolo sexual de las fantasías masculinas y como el ideal de las mujeres. No tenía permitido ni un momento de privacidad, ni siquiera llevar algo parecido a una vida normal sin que cada momento fuera reflejado en los periódicos. No es de extrañar que estuviera confusa y desorientada a veces. El verdadero milagro fue que intentara conseguir tanto como consiguió sin que se le permitiera disfrutar siquiera del más básico sentimiento de confiar en las relaciones.

Si alguna vez alguien ha podido ser llamado "leyenda", alguien que encarne una fantasía más grande que la vida misma, seguramente es Marilyn Monroe. Ha sido retratada como la imagen paradójica de la víctima inocente y ramera promiscua, la virgen y la puta, el ideal de chica americana de la posguerra y la agresiva depreda-

dora sexual. Ha sido vilipendiada como una traidora a los derechos de las mujeres e igualmente elogiada por muchas feministas como un icono y modelo para los derechos de las mujeres. Ha sido considerada víctima y responsable, brillante y tarada, ordinaria y compleja, castigada y poderosa, patética y heroica, superficial y profunda, fabricada y genuina, desvalida y con recursos, inconsciente y calculadora, *sex symbol* sin talento y un genio creativo. Es una idealista o está loca. Por supuesto era todo esto. Y mucho más.

******

ATS
E JEWELRY
ENRY STEIG

UN ANIMAL SEXUAL

Jeffrey Meyers

El agudo y sofisticado Billy Wilder fue (junto con John Huston, Howard Hawks y George Cukor) uno de los directores que tuvo el suficiente coraje, paciencia y masoquismo para rodar dos películas con Marilyn Monroe: *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955) y *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959). En el primer título, Marilyn interpreta a "La Chica", una rubia sexy que vive por su cuenta en un apartamento de verano subarrendado en Manhattan y que tiene un idilio con el vecino de abajo, interpretado por Tom Ewell.

"La Chica" es el típico personaje de rubia tonta con un discurso salpicado de insinuaciones sexuales y dobles sentidos inconscientes. En una escena, el dedo gordo del pie se le queda atascado de forma sugerente en el grifo de la bañera y tiene que venir a desatascárselo un fontanero distraído pero discreto. Monroe consigue excitar a Ewell diciendo: «Cuando hace tanto calor, siempre guardo la ropa interior en la nevera. Y le suelta un discurso conmovedor sobre el atractivo de los hombres tímido y modestos (como el propio vecino), a los que prefiere por encima de los héroes guapos y presuntuosos que teóricamente tanto gustan a las mujeres.

La ropa interior, efectivamente, sale de la nevera y vuelve a aparecer en la escena más famosa de la película, cuando Monroe y Ewell abandonan el teatro Trans-Lux, un cine con aire acondicionado en la esquina de la avenida Lexington con la calle 52. Acaban de ver *La mujer y el monstruo* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), un filme de terror en tres dimensiones, en la que un monstruo acuático del Amazonas se enamora de una guapa colegiala y la secuestra. En un fragmento del censurado guión, la chica de la nevera le pregunta a Ewell: «¿No le gustaría poder llevar faldas? me da tanta lástima que los hombres tengan que pasar calor siempre con los pantalones puestos». Entonces, se pone encima de una trampilla del metro, y el gran extractor de aire de debajo provoca el vuelo de su blanca falda plisada, que se le levanta hasta la cintura, como si fuera un pájaro con unas alas enormes. El aire

del metro de Nueva York en verano debía de calentarla más que refrescarla, pero eso es parte de la broma.

Marilyn no revelaba su cuerpo más que si hubiese estado en bañador en la playa, pero parecía encantada de poder mostrar lo que se suponía que no podía verse en la calle. Los agentes de publicidad filtraron a la prensa que la escena se rodaría a las dos y media de la madrugada, y una gran multitud se personó para presenciarlo en directo. Exhibiéndose sin pudor delante de Ewell, de los técnicos que rodaban la secuencia, de los hombres que accionaban la máquina de viento y de la multitud que ansiaba ver las repetidas tomas, Marilyn sugería su disponibilidad sexual de un modo tentador y a la vez encantador.

En 1943, cuando Norma Jeane y James Dougherty residían en la isla Santa Catalina, él se había quejado de que «¡Hasta el último chico de la playa te está violando mentalmente!». En la escena de la falda levantada por el viento (que, junto con el calendario de desnudos, se convertiría en su imagen icónica), Marilyn parecía estar ansiosa por actuar y por gozar de las fantasías masculinas además de las suyas propias. Era como si los hombres que viajaban en el metro la estuvieran levantando la falda y, con un penetrante ráfaga de aire, le hicieran el amor.

Con el objetivo de acentuar esa imagen sexy, Marilyn declaró en varias ocasiones que nunca llevaba ropa interior, aunque lo cierto es que normalmente sí lo hacía. Uno de los fotogramas de *La tentación vive arriba*, iluminado por potentes focos, reafirmó su popular imagen y complació a la multitud al mostrar una sombra oscura de vello púbico a través de las bragas blancas. La fotógrafa Eve Arnold inmortalizó a la actriz en el servicio de señoras del aeropuerto de Chicago, en el momento en que, al alzar los brazos para peinarse, se le levantó el ceñido vestido que llevaba y dejó completamente al aire sus bragas de encaje y su trasero respingón. Existe otra foto, tomada por sorpresa desde el hueco que dejaban las piernas abiertas de Marilyn, que confirma las declaraciones de la actriz y muestra su vello púbico.

Aunque el éxito de Marilyn como actriz cómica se basaba en esa imagen sexy que tanto se esforzó en cultivar, la artista detestaba tremendamente que la trataran como a una mera diosa del sexo. Cuando la prensa la entrevistaba, Marilyn soltaba titulares provocativos como: «No tomo el sol porque me gusta sentirme rubia integral». Y cuando tuvieron el atrevimiento de preguntarle si llevaba relleno en el sostén, contestó: «Eso lo saben bien quienes me conocen bien». Solía llevar vestidos brillantes, muy ceñidos (en alguna ocasión tuvieron que cosérselos puestos) y escotados, y realmente conseguía llamar la atención cuando se le rompía un tirante en mitad de una rueda de prensa atestada de gente.

Un crítico afirmó que, en comparación con Marilyn, su famosa predecesora Jean Harlow era «dura, bromista, incluso algo masculina. Con su voz suave y ceceante, un cuerpo escultural y una visión muy seria de la vida, Marilyn Monroe proyecta-

ba una exuberante feminidad y una gran vulnerabilidad interior». Marilyn era especialista en poner morritos y mover los labios como un pez fuera del agua. Contoneaba las caderas como si intentara mantener el equilibrio sobre la cuerda floja, pero jamás aprendió (o jamás quiso aprender) a sugerir su lado sexy de un modo sutil. Siempre aparecía con toda la artillería por delante, con el sensual atractivo de una conejita "Playboy": sacando pecho, meneando el trasero, la boca entreabierta y los ojos entrecerrados.

Así fue desde el principio de su carrera cinematográfica. En 1950, Marilyn interpretó a la señorita Caswell, la amante de un pieza con labia, George Sanders, en *Eva al desnudo* (*All About Eve*). El guión y la dirección de la película corrieron a cargo del inteligente y sofisticado Joseph Mankiewicz. Refiriéndose a la imagen de chica sexy de Marilyn, Mankiewicz hizo un resumen cínico pero bastante certero de sus c*astings* de cama y los dos pequeños papeles que había conseguido hasta entonces: «Siempre estaba haciendo pruebas, sobre todo por las tardes y en las oficinas de los ejecutivos. También se prestaba como grata compañía de peces gordos de visita desde la costa Este, y formaba parte de los comités de azafatas para convenciones comerciales. De vez en cuando, le ponían un disfraz de Betty Grable y la utilizaban de extra que realzaba el vestuario en papeles de poca monta. Como útil antídoto contra las desconcertantes teorías rusas que había medio aprendido de Lytess, Chéjov y Carnovsky, Mankiewicz le aconsejó a Marilyn «ponerse un poco más de ropa y dejar de menear tanto el culo». (Aunque ella prefirió ignorar aquel consejo y logró una atención considerable meneando el culo más que nunca en *Niágara*). En *Eva al desnudo* le dieron por fin varias frases. Hablando de un productor con el que le habían recomendado hacer migas en una elegante fiesta, Marilyn pregunta con desdén: «¿Por qué tienen siempre aspecto de conejos tristes?». Pero por encima de todo interpretaba a una rubia ingenua y despampanante, que contrastaba moral y visualmente con las actrices morenas, maliciosas y despiadadas que centraban la acción de la película.

Celeste Holm, que tenía siete años más que Marilyn e interpretaba a la amiga de Bette Davis, no tuvo la sensación de que su compañera de reparto brillara particularmente y dio por sentado que se había acostado con alguien para conseguir el papel: «No le vi nada especial. Tuve la impresión de que era una chica dulce y muy tonta, de modo que mi reacción fue preguntarme: '¿De quién será novia ésa?' Interpretaba un papel de chica del coro [el guión la describe como una 'graduada de la Escuela de Arte Dramático de Copacabana']. Era muy tímida. De hecho estaba asustadísima, aquellos le venía un poco grande, ya me entiendes, pero Joe logró que se relajara».

El propio Mankiewicz descubrió aún otra cara del carácter de Marilyn y entendió su inseguridad y aislamiento autoimpuesto tanto en el plató como fuera de él. «Al

principio pensé que era la persona más solitaria que había conocido. Siempre le pedíamos que nos acompañara, y ella lo hacía, incluso se la veía contenta, pero de algún modo nunca aceptó algo que nosotros dábamos tácitamente por sentado: que era una más. No es que fuera una persona solitaria, era que, sencillamente, estaba sola». Así, no resulta sorprendente que Marilyn no se sintiera con confianza para alternar con gente aguda e inteligente como Bette Davis, o como los actores veteranos con experiencia escénica. Sin embargo, al estar en contacto con aquellas estrellas todavía tenía más ganas de llegar a ser una actriz seria y respetada.

Mankiewicz tuvo un inesperado encuentro con Marilyn que demuestra que su interminable lucha por mejorar, por pretenciosa y absurda que pudiera parecer, era en realidad bastante seria y sincera. Cuando la descubrió leyendo "Cartas a un joven poeta", de Rilke, mientras esperaba para ensayar su papel de rubia tonta en *Eva al desnudo*, pensó: «Me habría sorprendido mucho menos encontrarme a Herr Rilke estudiando un calendario con desnudos de Marilyn Monroe». Le preguntó por qué había elegido aquel libro tan intelectual y ella, tan inocente y encantadora, le explicó que «de vez en cuando entro en Picwick [una librería de Hollywood Boulevard] [...] a echar un vistazo. Hojeo algunos libros y si encuentro algo que me interesa, me lo compro. Así que ayer por la noche me compré este. ¿No debería haberlo hecho?». Mankiewicz, que pensó que los consejos de Herr Rilke a una aspirante a artista eran una elección instintivamente muy buena, le respondió que había hecho muy bien.

El libro de Rilke, de hecho, trata claramente una serie de temas especialmente significativos para Marilyn. Así, por ejemplo, pone de relieve la conexión entre arte y sexo, entre cuerpo y mente, que ella había tratado de comprender durante sus lecciones y trasladar luego a sus papeles: «La experiencia artística se aproxima tanto a la sexual, a su dolor y su éxtasis, que de hecho las dos manifestaciones no son sino formas diferentes de un mismo anhelo y goce». Marilyn, acostumbrada a que la trataran más como un objeto sexual que como una mujer con sentimientos auténticos, compartía la esperanza de Rilke por trascender las diferencias sexuales, para que «hombre y mujer, liberados de falsos sentimientos y reticencias, se buscaran no como opuestos, sino como hermano y hermana, como vecinos, y se unirán como seres humanos para sobrellevar juntos con simplicidad, seriedad y paciencia las dificultades que les han sido impuestas».

El calendario de desnudos mencionado por Joseph Mankiewicz se gestó en mayo de 1949, cuando Marilyn era aún una modelo pobre y desconocida. Tom Kelley fotografió su cuerpo perfecto de Venus moderna en varias poses a cambio de unos modestos cincuenta dólares. Luego, vendió las fotos por quinientos dólares a una empresa que imprimió calendarios con ella, los vendió por todo Estados Unidos y obtuvo 750.000 dólares de beneficio.

En la mejor fotografía, tomada desde una escalera, tres metros por encima de la modelo, Marilyn aparece de perfil para esconder el vello púbico. Su larga melena rubia y ondulada cae de la cabeza inclinada hacia atrás y se mezcla con la cascada rojiza de paño sobre la que está tendida. El terciopelo insinúa no sólo la suavidad de su piel y de su voz, sino también los pliegues y la textura de las partes más íntimas de su cuerpo. Los dedos extendidos de la mano izquierda parecen aferrarse a la esquina derecha, al tiempo que el pie derecho apunta, con pose de bailarina, al extremo inferior izquierdo. Sus piernas forman un triángulo sexualmente muy sugerente, la espalda arqueada se levanta por encima de su estrecha cintura y desciende hasta el delicado montículo de las nalgas. Sus pechos seductores son una promesa de felicidad neumática y sus pezones sonrosados se confunden con el terciopelo rojo. Su cuerpo se erige y fluye con lánguidas ondulaciones y, con todo su peso sensual, se ofrece en puro aislamiento, como un extático fin en sí mismo.

Parece como si Marilyn se hubiera despojado de su ropa con la misma naturalidad con la que se metía en la cama con los hombres. Está lista para responder con erótica docilidad y, en palabras de William Blake, presenta las «facciones del deseo satisfecho». Su amigo Nan Taylor, que en una ocasión la vio salir de la ducha, recuerda que el cuerpo de Marilyn era de una belleza absoluta, tan perfecto en vida como en las fotos.

La postura de Marilyn en la fotografía de Kelley parece inspirada en el retrato de François Boucher de mademoiselle Louise O'Murphy (aproximadamente 1751), hija de un soldado irlandés y amante del rey Luis XV de Francia. La encantadora joven, con la barbilla apoyada en las manos, está echada boca abajo sobre los paños arrugados y los anchos almohadones de un sofá de terciopelo. Tiene las piernas separadas, las nalgas desnudas en primer plano y los ojos vueltos hacia arriba con una mirada desvergonzadamente atractiva, como a la espera de algún tipo de orden real o absolución divina.

Con su despreocupación habitual respecto a la desnudez, Marilyn borró aquella fotografía de su memoria. Pero en marzo de 1952, mientras estaba rodando *Encuentro en la noche* (*Clash by Night*) y era cortejada por Joe DiMaggio, alguien la reconoció como la chica del calendario y amenazó con chantajear a la Twentieth Century-Fox. Había multitud de temas, desde los guiones hasta las vidas privadas de los actores, por los que los estudios de Hollywood se movían siempre por el campo minado de la opinión pública.

El Estados Unidos de la década de los cincuenta era (y en muchos aspectos sigue siendo) una sociedad puritana y más bien hipócrita. Las películas se dedicaban a alimentar la empalagosa ficción de que las chicas jóvenes son inocentes y recatadas, y los estudios invertían una fortuna en relaciones públicas para convencer a los espectadores de que sus estrellas actuaban con moral y dignidad en sus vidas pri-

vadas. Los contratos de los actores incluían cláusulas morales que amenazaban con el despido en caso de actitud escandalosa o vergonzosa. Por ejemplo, en 1950, Ingrid Bergman terminó públicamente condenada y profesionalmente desterrada tras tener un hijo ilegítimo con el director italiano Roberto Rossellini.

El descubrimiento del calendario sembró el pánico entre los ejecutivos de la Fox, que pidieron a Marilyn que negara haber trabajado como modelo de desnudos. Sin embargo, Marilyn, que fue más lista e intuyó la respuesta del público, admitió haber posado desnuda y logró convertir un incidente potencialmente escandaloso en una valiosa fuente de publicidad. Defendió a las modelos y dijo que llevaban a cabo un trabajo honesto, aseguró con valentía que no se avergonzaba de su cuerpo y explicó que en aquel momento necesitaba el dinero para no perder su coche (un objeto sagrado en Los Ángeles). El público quedó convencido de que la actriz no había logrado encontrar otra forma de conseguir el dinero que necesitaba y de que las necesidades económicas están por encima de los valores morales.

A menudo callada y tímida en privado, Marilyn se ganó al público respondiendo a las preguntas de los periodistas a lo Mae West, soltando una batería de réplicas agudas. De este modo, afirmó: «Salgo en los calendarios pero no sé en qué día vivo». Siguiendo con los juegos de palabras, cuando los periodistas quisieron saber que se puso para las fotos, Marilyn, con actitud coqueta, replicó: «Puse la radio». En ocasión parecida, le preguntaron: «¿Qué lleva por la noche?», a lo que ella respondió con un sugerente: «Chanel Número 5». La fotografía de Marilyn desnuda se hizo todavía más famosa cuando, en diciembre de 1953, se convirtió en el póster central del primer número de la revista "Playboy".

Antes del escándalo del calendario, y mientras rodaba *Amor en conserva* con los Hermanos Marx en 1949, Marilyn había posado para una segunda serie de fotografías al desnudo, en esta ocasión para el fotógrafo Earl Moran, que no tuvieron tanto éxito. Aparece echada hacia atrás, apoyada en los brazos extendidos, con la pierna derecha doblada bajo el cuerpo y la izquierda extendida hacia el suelo. Está sentada de lado encima de una caja de madera, ataviada tan sólo con la parte inferior de un traje de baño, el pelo rubio le cae sensualmente por la espalda y sonríe inocentemente, con los pechos al descubierto.

Marilyn jugó un papel importante en la transformación y revitalización de Hollywood en los años cincuenta. A principios de la década, tras sus dos breves apariciones en películas de primera línea (*Eva al desnudo* ganó el Oscar a la mejor película, mejor director, mejor guión y mejor actor de reparto), Marilyn consiguió una serie de papeles más importantes en varios filme mediocres que, por extraño que resulte, la catapultaron al estrellato. Sus actuaciones estuvieron por encima de las propias películas y eso allanó el camino para los papeles más importantes que le llegarían más adelante.

En *Encuentro en la noche*, basada en una obra de Broadway de Clifford Odets, Marilyn interpreta a una chica dura e independiente pero encantadora en esencia, que trabaja en una fábrica de enlatado de sardinas en Monterrey. Joven, lozana y rubia, contrasta con el personaje moreno, amargado y desilusionado de Barbara Stanwyck; Marilyn está soberbia en vaqueros (como más tarde en *Vidas rebeldes* [*The Misfits*, 1961]) y derrocha naturalidad. A diferencia de lo que sucede en el enquistado y tempestuoso triángulo de los tres protagonistas, al final de la película ella alcanza el amor y la felicidad con su joven esposo.

Marilyn Monroe parecía más suelta en la pantalla en la comedia *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*), su tercera película de 1952, aunque no se entendió con el director, Howard Hawks. La actriz tenía un papel ornamental y poco gratificante como secretaria de Charles Coburn. En una escena, Coburn, de setenta y cinco años tiene que perseguir a Monroe y rociarla con un sifón, un momento que esperaba con delectación. Si actuó con aparente reticencia, explicó más tarde, fue por «su indecisión sobre la parte de las... eh... generosas proporciones de Marilyn donde debía apuntar el chorro».

A pesar de su pequeño papel, Marilyn causó problemas en el rodaje y obligó a Hawks a improvisar cuando no se presentó en el plató. El problema, como se supo más tarde, había sido una infección en el apéndice, que le fue extirpado a finales de abril de 1952 en cuanto terminó el trabajo.

En *Niebla en el alma* (*Don't Bother to Knock*, 1952), a Marilyn le dieron un papel de lo más inapropiado para ella, que puso de relieve su incapacidad para interpretar personajes dramáticos, ya que realizó una histriónica y nada convincente actuación encarnando a una canguro psicópata sombría y nada glamurosa que casi asesina al niño al que debe cuidar.

En *Niágara* (*Niagara*, 1953) interpretó a una camarera de vida disoluta casada con un psicópata, Joseph Cotten. Aunque Oscar Wilde describió las cataratas del Niágara como la «segunda gran decepción de cualquier novia estadounidense», Marilyn fue un buen complemento del *fortissimo* orgásmico de las cataratas. La cinta se anunció con un cartel gigante en el que aparecía Marilyn tendida a lo ancho de las cataratas, equiparando así la poderosa sexualidad de la actriz con el inmenso caudal y la fuerza incontrolable del salto de agua.

Marilyn aparece desnuda en la cama y también en la ducha, y en otras escenas lleva un vestido rojo ceñido y «tan escotado que se le ven las rótulas» (como alguien observó). En un momento de la película está echada en una cama de hospital y se le ve una franja de vello en la mejilla: con un kilo de maquillaje en la cara, los labios entreabiertos esbozan su característico mohín y suelta una carcajada de niña. Entonces, la cámara la sigue y, enfocándola desde atrás, en una toma muy larga, capta su sensual forma de caminar. Alimentada en todo momento por una llama de ero-

tismo, sus movimientos causan conmoción entre los hombres. Sin embargo, su interpretación en este melodrama es afectada, dubitativa y nada convincente.

Un columnista de Hollywood escribió que «su trasero producía el mismo efecto que dos cachorros peleándose bajo una sábana de seda», pero Marilyn le sacó punta a esta verdad y defendió su forma de andar con una divertida frase: «Aprendí a caminar cuando tenía diez meses y llevo haciéndolo así desde entonces». Más tarde, con una parrafada de los más rebuscada (escrita sin duda por algún jefe de prensa del estudio con el objetivo de separar el sórdido personaje cinematográfico de la respetable señorita Monroe), intentó disociarse de su papel: «La chica a la que interpreté es una amoral que planea matar a su marido sin que eso al parecer le suponga ningún cargo de conciencia. No tenía ninguna aptitud social, se vestía y se maquillaba de forma extravagante, y era una completa desvergonzada. Sus excesos en la habitación del motel y su forma de andar nos parecieron adecuados para caracterizar el personaje. Yo creo honestamente que una chica así habría actuado de esa forma».

En sus dos últimas películas de 1953, Marilyn interpretó a su personaje más típico y popular. la cazafortunas con un corazón de oro. En *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blonde*s, 1953), basada en el libro y el musical de Anita Loos y dirigida por Howard Hawks, una rubia tonta y una corista se embarcan a París en busca de un marido rico. En esta comedia, Marilyn pone morritos, habla entre susurros y tiene una forma muy coqueta de pronunciar las erres. En una escena, Marilyn lleva una chistera, largos guantes negros, medias negras transparentes, tacones y un llamativo vestido de lentejuelas cortado como un traje de baño. En otra luce un vestido de raso sin tirantes hasta los pies, y guantes de manga larga, y se lleva todos los aplausos con la canción "Diamonds Are a Girl's Best Friend". Las mejores frases de la película («Esas chicas no se ahogarían jamás: algo en ellas me dice que flotarían») fueron eliminadas por la censura.

En *Cómo casarse con un millonario* (*How to Marry a Millionaire*, 1953), tres atractivas mujeres alquilan un ático en Nueva York y planean pescar a tres millonarios. En el guión de la película, se menciona al marido de Betty Grable (el músico Harry James) y también al de Lauren Bacall («el hombre de *La reina de África*»'. A Marilyn, pues, le faltaba un marido que acrecentara su fama. El apartamento de las mujeres está situado en Sutton Place, precisamente donde vivía Marilyn en aquella época. En su primera escena, aparece vestida con unos manguitos de piel, bebiendo su champán favorito, con aspecto ingenuo y emocionado. Como es demasiado vanidosa para llevar gafas, especialmente cuando intenta cazar marido, tiene el pequeño inconveniente de que se da de bruces una y otra vez contra los muebles y las puertas. Pero la broma sobre su cortedad de vista no hace gracia. Al final de la cinta, se sube al avión equivocado y se sienta junto a David Wayne, que se dirige a Kan-

sas City, un destino nada romántico. A Wayne, que sí lleva gafas, se la ha jugado un deshonesto colega de trabajo, que ha robado su cheque en lugar de mandarlo a Hacienda, y Marilyn, no sabemos muy bien por qué, decide casarse con su maltrecho galán.

La Fox premió el lucrativo éxito de Marilyn en *Los caballeros las prefieren rubias* y *Cómo casarse con un millonario* con un papelucho infecto en *Río sin retorno* (*River of No Return*, 1954), una arquetípica película del Oeste rodada en las Rocosas canadienses. Marilyn interpreta a la cantante de un saloon, aparece vestida con ropa hortera y canta cuatro canciones. También se enamora del héroe, Robert Mitchum, que en su día había trabajado en una fábrica de aviones de guerra con su ex marido James Dougherty. Con el director Otto Preminger, Marilyn tuvo más problemas aún que con Fritz Lang, otro vienés autoritario. Aunque la actriz reaccionaba mejor si se la trataba con delicadeza, Preminger lanzó un ataque frontal, le gritó delante de todo el mundo y la hizo llorar. También la insultó, aludiendo a su oscuro pasado y asegurando que «tenía tan poco talento que debería haber seguido con su antigua 'profesión'».

El día de la langosta se acercaba rápidamente para Marilyn, que seguía padeciendo continuas enfermedades, así como una gran inseguridad y temor. Solía llegar tarde y hacía esperar a todo el mundo incluso cuando ya estaba en el estudio, no lograba aprenderse el guión y por su culpa los demás debían rodar un número exagerado de tomas para cada escena. Todo eso era motivo de costosos retrasos en el calendario de rodaje y de excesos presupuestarios. Sus desapariciones constantes, su descontento con los papeles mediocres, sus peleas con los directores, las intromisiones de sus profesoras de interpretación y los desacuerdos salariales desataban la ira de los ejecutivos de los estudios. Sin embargo, las dificultades que provocó en sus primeras películas no hicieron más que agravarse cuando se convirtió en una estrella.

Shelley Winters apuntó que Norma Jeane no se parecía en nada a Marilyn Monroe: «Era invisible cuando no iba maquillada y vestida con tanto glamour. Nadie, nadie en absoluto la reconocía jamás». Marilyn fue creada por un grupo de profesionales de Hollywood (profesores de interpretación, logopedas, artistas del maquillaje, diseñadores de moda, publicistas, fotógrafos, guionistas y directores) que la hicieron realidad. Aparte de sus mejoras dentales y la cirugía plástica, le cambiaron el nacimiento del pelo y le hicieron algún que otro "arreglo" a su cuerpo. Su maquillador explicaba que, paradójicamente, el «color natural de su pelo y de su piel mejoraban, de hecho, cuantos más artificiales los volvían. Cuanto más maquillaje llevaba y más artificial era el color del pelo, más suave y natural era su imagen. Como observó Howard Hawks, «no había nada real en ella. Todo era completamente irreal. Cuando en una ocasión, una modelo, maquillada como un fiel réplica de

Marilyn, llegó al estudio donde estaban fotografiando a la actriz, «la copia resultaba mucho más convincente que la verdadera: la Marilyn sin maquillaje, con los labios pálidos, ojerosa, silenciosa y tensa, retrocedió al enfrentarse cara a cara con su viva imagen».

Sólo en el aspecto sexual se mostraba natural. Marilyn era una mujer hedonista y sin inhibiciones, siempre dispuesta, o incluso ansiosa por acostarse con todos los hombres que le gustaban o que creía que podían ayudarla. El director Elia Kazan, uno de sus amantes, la describe como «una chica decente a la que Hollywood había hundido y dejado abierta de piernas. Tenía la piel muy fina y anhelaba la aceptación de aquéllos a quienes podía llegar a admirar».

Las películas de Hollywood, regidas por el moralista Código de Producción, describían la vida sexual y social como se suponía que debía ser y no como era en realidad. Los delincuentes siempre recibían su castigo, los abrazos acababan en matrimonio y el sexo era casto. En la pantalla, los besos con lengua estaban proscritos y ni siquiera a las parejas casadas se les permitía dormir en la misma cama. En 1953, el año en que Marilyn se convirtió en una estrella, Alfred Kinsey publicó "Conducta sexual de la mujer", un libro que hizo añicos la fachada puritana y reveló la diferencia entre la moral convencional y las prácticas sexuales reales. Las mujeres que se hacían una idea sobre el sexo a partir de las películas debían de sentir que su conducta era errónea, y a buen seguro se sintieron aliviadas y encantadas al descubrir, como demostró Kinsey, que a principios de los años cincuenta más de la mitad de las mujeres estadounidenses había perdido la virginidad antes del matrimonio, que una cuarta parte de las mujeres casadas había cometido adulterio y que la mayoría de las mujeres disfrutaban con el sexo. Inesperadamente, se vendieron 250.000 copias de ese estudio científico. Su carácter instructivo y liberador fue ampliamente discutido por la prensa y preparó el terreno para la revolución sexual de los años sesenta.

La popularidad de Marilyn coincidió con las revelaciones de Kinsey. Marilyn, un espíritu libre que parecía comportarse de acuerdo con la imagen que proyectaba desde la pantalla, reafirmó la creencia de Kinsey de que cualquier cosa era aceptable (entre adultos que actúan por propia voluntad), si proporcionaba placer sexual. En su última entrevista, Marilyn hizo unas declaraciones escandalosas y llenas de ingenio: «Creo que la sexualidad sólo es atractiva cuando es natural y espontánea.[...] Nunca acabé de entender eso de *sex symbol*, siempre pensé que los símbolos son una especie de platos de percusión. [...] Si voy a ser símbolo, ¡espero serlo del sexo, antes que de algo que ya tenga su propio símbolo!»

Resulta una triste ironía el hecho de que Marilyn no viviera lo suficiente para ver con sus propios ojos la revolución sexual, cuando había sufrido tanto por ser su símbolo. Había experimentado un intenso placer sexual con Jim Dougherty y con

Fred Karger a mediados de los años cuarenta, pero durante los años cincuenta, sometida al estrés del sexo promiscuo y del estrellato, se volvió frígida.

A finales de los años cuarenta, cuando trabajaba como modelo e intentaba hacer sus pinitos en la industria cinematográfica, raramente tuvo la oportunidad de gozar del sexo de forma natural y espontánea. Lo que hacía era prostituirse en coches aparcados en callejuelas oscuras a cambio de pequeñas cantidades de dinero para comprar comida. Parece increíble que (después de tantas lecciones de interpretación y de sus breves apariciones en películas) no sólo vendiera su cuerpo por el precio de una comida, sino que incluso se arriesgara a la humillación y la vergüenza, a los proxenetas y a la policía, al robo, a la violencia, al sadismo y la sodomía, a las enfermedades venéreas y al embarazo. Cuando vendía su cuerpo o con sus amantes más duraderos, Marilyn, siempre dispuesta a complacer al otro, solía acceder dócilmente a las peticiones de los hombres para tener relaciones sexuales sin anticonceptivos, así pues, se quedó embarazada en varias ocasiones. Más adelante, realizaría la terrible confesión de haber practicado hasta doce abortos. El guionista de Hollywood Ivan Moffat, que sabía de lo que hablaba por experiencia propia, escribió que «en 1951, era impensable que alguien pudiera abortar sin pasar por grandes dificultades, peligros y gastos descomunales». Durante esas sórdidas cirugías, Marilyn se expuso repetidamente al dolor, las hemorragias, infecciones, punciones de útero, daños irreversibles e incluso a la muerte. Orson Welles comentó que casi todo el mundo en Hollywood se había acostado con ella. Cuando el fotógrafo Larry Schiller discutía con Mailer acerca del libros sobre Marilyn que planeaban publicar juntos, Schiller intentaba zanjar las disputas diciendo: «Al menos yo me la he follado y tú no». Aparte de los hombre con los que se acostó durante su matrimonio con Dougherty, la clientela de las calles, las aventuras ocasionales, los magnates del cine y las legiones que afirmaban o que podrían realmente haber mantenido relaciones sexuales con ella durante los últimos veinte años de su vida tuvo veinticuatro amantes significativos (incluyendo a sus tres maridos). El carácter aparentemente superficial y aparente de Marilyn era, en realidad, bastante ambiguo. Era tan ingenua e inocente como insinuante y seductora; tan ajena a la moral convencional como indiferente a ella; enamorada de sus amantes que al mismo tiempo no suponían más que una mera distracción. Era, a la vez, falsa y atrevida como Daisy Miller, de Henry James, y terrenal y divertida como la infiel y sexualmente voraz Molly Bloom de James Joyce.

Sin padres, hermanos o parientes que la guiaran y la protegieran, Marilyn estaba sola: siempre vulnerable y a menudo herida. Incapaz de establecer una unión sólida con nadie, durante toda su vida sufrió de depresión y de un profundo sentimiento de pérdida. Los hombres, que percibían su caos emocional intentaron o bien rescatarla, o bien aprovecharse de ello. El fotógrafo Philip Halsman escribió:

«Frente a un hombre al que no conocía, sólo se sentía a salvo y segura si sabía que éste la deseaba, de modo que todo en su vida perseguía provocar ese sentimiento». Sin embargo, tras despertar ese deseo se daba cuenta de que los hombres, tanto antes como después de acostarse con ella, se sentían intimidados por su abrumadora reputación sexual. Como ella misma le contó a Susan Strasberg, «siempre tengo que tomar la iniciativa en mis relaciones. [...] No saben qué demonios hacer conmigo. [...] Casi tengo que decir '¿Quieres follarme?' para así liquidar de una vez ese asunto. Pero después de acostarse conmigo tampoco saben qué hacer». El sexo incómodo e insatisfactorio normalmente daba paso a un silencio decepcionante y a una rápida despedida.

Marlon Brando describió a Marilyn como «una persona sensible e incomprendida, mucho más perspicaz de lo que la gente solía creer. La habían apaleado, sin embargo, poseía una gran inteligencia emocional y una fina intuición para percibir los sentimientos de los demás, el tipo de inteligencia más refinado. A pesar de toda su experiencia sexual, Marilyn también dudaba de su destreza en la cama. A la mañana siguiente de acostarse con Brando confesó: «No sé si lo hago bien». No sólo debía ser descaradamente seductora y asumir el rol activo, sino que además tenía que satisfacer las fantasías eróticas de los hombres. «Se acuestan con ella y se despiertan conmigo», le contó a Susan Strasberg, «y se sienten engañados. Esos tipos me dan lástima, pues esperaban encontrar el brillo de los cohetes, fuegos artificiales, el estallido de las bombas, ya sabes, todo eso. Aunque también lo siento por mí». Posiblemente, Marilyn no pudo satisfacer la imaginación apasionada de sus amantes, ni cumplir con las expectativas sexuales que transcurrían dentro de sus cabezas.

Después de extenuantes esfuerzos, se quejaba de ser «un fracaso como mujer. Los hombres esperan mucho de mí porque la imagen que se han forjado y que yo he contribuido a crear es la de un símbolo sexual. Sus expectativas son tales que no consigo estar a la altura. Esperan que suenen las campanas y los silbatos, pero mi anatomía es la misma que la de cualquier otra mujer. No consigo estar a la altura». Pero su cuerpo, tan bello por fuera y en ruinas por dentro, no era como el de cualquier otra mujer. Marilyn disfrutaba sobre todo de la compañía de homosexuales, que salían con ella sin esperar a cambio ningún favor sexual al final de la velada.

Los recuerdos que Marilyn guardaba de los abusos que había sufrido de niña hicieron que el sexo le resultara sucio y repugnante. Aun así, sola y desesperada por obtener algo de afecto, confiaba ganarse el amor de los hombres a cambio de complacerlos. Como la hermosa pero frígida escritora Martha Gellhorn, la tercera mujer de Hemingway, Marilyn estaba dispuesta a acostarse con casi cualquier hombre que la deseara. Seria a la par que ingenua, ella se tomaba el sexo a la ligera y ofrecía lo único que tenía como recompensa. El sexo era su modo de dar las gracias.

Pese a su disponibilidad sexual, se mostraba emocionalmente distante e indiferente. Ofrecía placer y a cambio no pedía más que la mera aprobación, además admitía que era incapaz de tener orgasmos. En una ocasión, y a petición de su psiquiatra, grabó sus pensamientos en una cinta que incluía «detallados comentarios acerca de sus problemas para alcanzar el orgasmo, en un lenguaje muy directo». Marilyn puso especial énfasis en la crucial paradoja de su vida cuando dijo con amargura: «No consigo en el sexo lo que se ve que consiguen otras mujeres. Quizá sea [...] una diosa del amor [...] asexuada».

Sus amantes y supuestos amigos afirmaron que se había vuelto sexualmente frígida y que ni sus amantes ni sus maridos lograban satisfacerla. El fotógrafo André de Dienes dijo: «Marilyn no es sexy en absoluto. Tiene muy poca sensibilidad para el sexo. No es nada sensual». El maquillador George Masters fue franco al llamarla «un bomboncito frío como el hielo, frígida como si estuviera a cuarenta bajo cero y tan apasionada como una calculadora». El diseñador de moda Billy Travilla, que la había conocido a principios de los años cincuenta, se mostró más compasivo y sintió la necesidad de protegerla, aunque también quedó decepcionado por su apatía: «Le temblaban los labios. ¡Esos labios! Y no hay nada que un hombre pueda hacer contra eso. No quieres que esa chica se eche a llorar. [...] Creo que lo que deseaba era amar, pero sólo era capaz de amarse a sí misma. Era totalmente narcisista». Nico Minardos, un joven actor griego que la conoció en 1952, declaró que «era incapaz de alcanzar el clímax, por mucho que lo intentara». Y la actriz Jeanne Carmen, que fue su vecina en 1961, afirmó: «Marilyn no sacaba nada de nada del sexo. Jamás tuvo ni un solo orgasmo, solía fingirlos».

Posiblemente la frigidez de Marilyn tuviera su origen en su gran complejo de culpabilidad fruto de la prostitución y de los abortos, en su incapacidad para cumplir las expectativas poco realistas de sus amantes y en el psicoanálisis que le hizo revivir dolorosos recuerdos de los abusos sufridos siendo niña. Sea como fuere, nunca logró recuperar la inocencia infantil que el acoso sexual le había arrebatado tan prematuramente. Aparte de sus incontables relaciones, tuvo que rebajarse a ejercer la prostitución como *starlet*, a los castings de cama como actriz y al adulterio como esposa. Hollywood estaba lleno de tipos que se habían acostado con ella y que podían reaparecer en cualquier momento, con asquerosas miradas lascivas y las manos demasiado largas, para recordarle su pasado. No es extraño que se sintiera, en lo más profundo de su ser, contaminada y herida, avergonzada y desesperada por redimirse. Sentía que recibía un castigo doble por sus pecados sexuales: no podía tener orgasmos y no podía tener hijos.

******

LOS HOMBRES DE MARILYN

Joan Mellen

Marilyn Monroe se casó tres veces y se relacionó con muchos hombres. El misterioso personaje que fue el último amante de su vida, un político, fue descrito por los columnistas como un padre de familia numerosa, tan importante como la propia actriz, o como Joe DiMaggio en su época. A lo largo de su vida adulta, Marilyn buscó en los hombres un alivio para sus penas, una panacea que liberase sus hombros de la carga que representaba su propia vida.

Deseó intensamente a un padre fuerte y solícito que la protegiese. Como las mujeres que interpretó en la pantalla, ella vivía en la creencia de que este tipo de hombre podría compensarla de las pérdidas y heridas que había sufrido como Norma Jeane. Aún en el año de su muerte, diría: «Aprecio más a los hombres que a las mujeres. Supongo que es algo freudiano. Confío más en los hombres que en las mujeres. Es inevitable.» Y durante toda su vida, al hablar con los periodistas mencionaba insistentemente su necesidad de «un hombre, el matrimonio, una casa, hijos.» El hecho de que en 1959, después de dos abortos, se hiciese corregir una malformación que le impedía tener hijos, corrobora la sinceridad de sus palabras.

Como aspirante a estrella que luchaba por el éxito en un Hollywood rutilante, Marilyn, como otras chicas con sus mismos atributos, tuvo muchas oportunidades de cambiar sexo por algún papel en un filme, incluso por un pequeño papel. Sin embargo, ella aseguró repetidamente que había rehusado estas proposiciones, y sus años difíciles, antes de intervenir en *La jungla de asfalto* y *Eva al desnudo*, confirman sus palabras. «Nunca he sido una mantenida», declaró, «Siempre me he mantenido yo sola. Y estoy orgullosa del hecho de haber podido valerme por mí misma.» Sus supuestas relaciones con Joseph Schenck, el vástago de la Twentieth Century Fox, fueron desmentidas por la propia actriz, sin duda con toda exactitud. A pesar de su inmenso poder en Hollywood, él nunca sirvió de instrumento para que ella consiguiese ni un solo trabajo.

El primer marido de Marilyn fue un joven obrero llamado Jim Dougherty. Cuando ella contaba dieciséis años, su tutora Grace McKee Goddard insistió en que el matrimonio se celebrara rápidamente, antes de que la familia se mudase a West Virginia; su propio marido había tratado a Norma Jeane con un afecto tan íntimo, que no consideró oportuno que la joven fuera con ellos.

Incluso en sus declaraciones sobre su matrimonio, Dougherty aparece como un joven introvertido y de escasa inteligencia. Estaba extremadamente celoso de su joven esposa, especialmente después de que se instalaron en Caroline lsland. El propio Dougherty recuerda a Marilyn como una «maravillosa ama de casa, que remendaba calcetines y cosía botones como una veterana.» Negó, quizá por orgullo, la historia de la violación de Marilyn a los nueve años, declarando que cuando se casaron, ella era virgen. Nunca mencionó sus propios celos, que una vez obligaron a su esposa a permanecer en el portal hablando con el mejor amigo de Jim, temerosa de que una invitación a entrar causara la ira de su marido.

Dougherty ha contado que, en sus cartas, Marilyn le llamaba "querido papaíto", y firmaba "tu nena". Él también presentó a Marilyn como una estúpida, comparable a las que interpretó en la pantalla. Contó que ella había caminado por la calle en camisa de dormir, y otro incidente en el que, conduciendo su coche, casi se incrustó en un tranvía. También según su versión, Marilyn apagó una chispa eléctrica que brotaba de un cable suelto derramando sobre ella toda una cafetera llena de café, y en otra ocasión, intentó hacer entrar en la casa a una vaca a la que había sorprendido la lluvia. Reivindicó para él el mérito de haberle dicho que servía "para una sola carrera". Años después, cuando ya se había casado nuevamente, subrayó orgullosamente: «Las cuatro mujeres que tengo en mi casa están contentas de estar a bordo, y de que sea yo quien lleve el timón.» Tal atmósfera debió revelarse insoportable para una mujer joven.

Marilyn aprovechó la ausencia de su marido, durante la segunda guerra mundial, para emplearse en una fábrica, donde manejaba un pulverizador de pintura, y, cuando se le presentó la ocasión, se inició como modelo. Más tarde contaría que ella y Jim casi no se hablaban. Probablemente su divorcio se precipitó por el hecho de que los estudios, en aquella época, no contrataban a las *starlets* casadas, temiendo un posible embarazo. En cualquier caso, Marilyn prefirió la inseguridad de labrar su vida por sí misma, prescindiendo de un hombre, si era necesario.

La segunda relación importante que tuvo con un hombre fue con Johnny Hyde, vicepresidente ejecutivo de la William Morris Agency. Hyde fue la persona que más tuvo que ver en su ascensión hacia el estrellato, y quien le consiguió los papeles para *La jungla de asfalto* y *Eva al desnudo*. Por ella abandonó a su mujer y a sus cuatro hijos; era un hombre mucho mayor que ella, y sufría de graves disturbios cardíacos, lo que acortaría notablemente su vida. Casándose con Hyde, tal como él se lo pro-

ponía, Marilyn se hubiera convertido en poco tiempo en una viuda rica, y ella lo sabía. Sin embargo rehusó; no amaba a Johnny Hyde, aunque le estuvo siempre enormemente agradecida.

El más célebre de los matrimonios que contrajo Marilyn fue con Joe DiMaggio, un hombre que podía ofrecerle una fuerza silenciosa, pero que tenía una escasa capacidad para aliviar sus miedos o para ayudarle a alcanzar una identidad. Significativamente, Marilyn entregó a DiMaggio, como regalo de bodas, las fotografías de la serie del famoso calendario que habían sido rechazadas porque en ellas se mostraba la región pélvica.

Las maratonianas sesiones de DiMaggio frente al televisor fueron famosas. Marilyn le servía la cena en una mesa plegable, mientras él permanecía absorto, sin apartar su mirada de la pantalla. Ella confesó a su amigo, el periodista Sidney Skolsky: «Nunca puedo decir, quiero ver tal o cual programa.» Si Marilyn había mirado a DiMaggio como al padre fuerte, capaz de confortar a la perdida Norma Jeane, capacitándola para desarrollarse como Marilyn, sufrió una desilusión. Cuando se enfadaba, DiMaggio se encerraba en el mutismo; siempre se sintió incómodo con la imagen pública de Marilyn Monroe. Su disgusto cuando Marilyn rodó la escena del levantamiento de faldas de *La tentación vive arriba* fue visible para todos.

Antes de que su matrimonio naufragase (sólo duró nueve meses), Marilyn comenzó a llegar tarde por las noches y a frecuentar amigos con los que DiMaggio estaba a disgusto, y a los que éste, más tarde, acusó de ser los responsables de la muerte de la actriz. Pero cuando Marilyn se enteró de que DiMaggio había estado con otra mujer, ingirió una fuerte dosis de somníferos en presencia de su marido, teniendo éste que llamar urgentemente al doctor. Parece ser que ya había intentado suicidarse durante su matrimonio con Dougherty.

El esquema es claro. Para castigar a estos hombres que no la amaban lo suficiente, pero cuyo interés ella necesitaba sentir, Marilyn amenazaba con poner fin a su vida. La mayoría de las veces "sabía" que el rescate era inminente, incluso cuando se había casado con esos hombres con el fin de ser liberada de su propia disociación. Para la chiquilla Norma Jeane nunca habría bastante amor, ya que su sola presencia agrandaba las primitivas sensaciones de privación. El candidato más ambicioso para el rescate era un caballero que vestía una armadura de creatividad que podría dar una respuesta a la necesidad de dignidad experimentada por la ineducada y carente de afecto Norma Jeane; era Arthur Miller.

Se habían encontrado por primera vez en 1950, durante el rodaje de *As Young As You Feel.* Marilyn le confió su deseo de encontrar a alguien a quien admirar, dado que no conoció a su padre. El escritor le sugirió que leyera el libro de Sandburg sobre Abraham Lincoln. Durante los siguientes años se escribieron y se vieron en varias ocasiones, la boda se celebró en 1956. En el reverso de su foto matrimonial,

Marilyn escribió: «esperanza, esperanza, esperanza.» A través del matrimonio, especialmente con un hombre de las cualidades artísticas e intelectuales de Miller, ella esperaba liberarse por sustitución, de sus profundas deficiencias. Para que hiciera juego con su vestido beige, sumergió su velo blanco en el café; un gesto de ansiedad que presagiaba su colapso como potencial actriz seria y mujer madura, ocurrido durante su matrimonio con Miller.

Como en el caso del imperturbable y poco intelectual DiMaggio, Marilyn buscaba la protección de un hombre auto-suficiente, seguro de su posición en el mundo. En ocasiones se había humillado a sí misma en un esfuerzo por crear a Miller la necesidad de que la cuidara, aunque esta necesidad no se hiciera aparente, al menos externamente. Describió una de las habitaciones de su apartamento de Nueva York de la siguiente manera: «Esta habitación es, principalmente una idea mía, o quizás un error mío, ya que mi marido me ha dejado hacer lo que quisiera con ella.»

Marilyn Monroe intentó arrasar su identidad como personalidad cinematográfica. Contó a los reporteros que se encargaba personalmente de comprar las camisas, calcetines y corbatas de su marido, y que ella misma hacía la colada: «Definitivamente, no apruebo que un hombre no tenga camisas limpias que ponerse sólo porque su mujer ha salido a jugar al bridge.» La afirmación es sorprendente porque es una reminiscencia de la Norma Jeane casada con Jim Dougherty, reducida al papel de "sus labores", antes que al de la actriz seria, que puede pagar a alguien para que efectúe los trabajos domésticos, o, por lo menos, que comparte con su marido las tareas esenciales.

El matrimonio no tenía posibilidades de supervivencia con una Marilyn tan incapaz de soportar el peso de su propia identidad, agravado por la súbita regresión a la usual búsqueda de un padre fuerte y cariñoso que se hiciera cargo de todos sus problemas y los resolviese. Al poco tiempo de su boda con Miller declaró: «Un hombre debe tener siempre la posibilidad de desarrollar su trabajo, y una mujer debe saber cuándo él necesita descansar.» Parecía casi una amnesia, de tal manera había olvidado sus aspiraciones, tan apasionadamente confesadas. Dijo a los periodistas que estaba encantada de ser sólo una esposa; se declaró orgullosa de su habilidad para cocer el pan y preparar los tallarines caseros. Habiéndose convertido al judaísmo, hizo ostentación de su cultivado talento para las especialidades judías, especialmente el *borscht* y el *gefülte fish*.

Como hizo DiMaggio, pero menos explícitamente, Miller esperaba la paz y la intimidad de un matrimonio con una mujer normal, sin un trabajo independiente. Al mismo tiempo, ambos hombres, anhelaban poseer a la rutilante rubia estrella de cine. Atrapada entre el deseo de ser tomada en serio como persona, lo que hubiera sido posible sólo a través de la autonomía profesional, y las incompatibles demandas de sus maridos, Marilyn sintió agudamente la ausencia de aquella tranquilidad

y seguridad que tanto había buscado. En los primeros días junto a Miller habló de la "paz del espíritu" que el matrimonio le había dado y, con una considerable humildad y casi contradiciéndose, de las relaciones como "maestro" y "alumna" que la ligaban a su marido.

Agotado como escritor desde hacía tiempo (como prueba la mediocridad de su trabajo a lo largo de los años sesenta y setenta), Miller perdía su tiempo junto a Marilyn en los rodajes, ayudándola hasta a escoger las fotografías y a pegar los recortes de prensa en el álbum. En Londres, cuando él sentía la fatiga de ser como un "perchero" en la vida de ella, Marilyn le preguntó: «¿Por qué te estás dejando envolver por todo esto?»

Al igual que ella le había transferido sus propias necesidades, Miller se sirvió de Marilyn para llenar un vacío de su vida. En el set de *Vidas rebeldes*, cuando el matrimonio estaba ya en crisis, Miller encontró a su futura esposa, lnge Morath, una fotógrafo asignada al filme. Marilyn y Miller salieron una vez de su hotel diciendo a los periodistas: «Salimos a dar un paseo, como todo el mundo.»

La necesidad o la obligación de ser "como todo el mundo" era tanto una ficción hollywoodiense, como una característica del personaje que Marilyn representaba en las pantallas. La insistencia de Miller en que tal género de vida era el que ella quería llevar, infringió un golpe mortal a las reales y crecientes posibilidades que Marilyn tenía de ganar la batalla para realizarse plenamente como actriz.

Después de la muerte de Marilyn Monroe, Miller escribió una pieza de teatro llamada "Después de la caída" ("After the Fall"), en la que diseccionaba su matrimonio con la actriz. Aparte de una cruel anatomización de Marilyn, se trata de una apología de la propia esterilidad e improductividad del autor, después de sus primeros éxitos. El personaje de Quentin, el otro yo de Miller, es patético en sus esfuerzos para justificar sus propios fracasos. «Estas condenadas mujeres me han destruido», declama, como si los dos matrimonios fracasados de Miller fueran la causa de sus insuficiencias como escritor serio. Mientras que Maggie es una clara representación de Marilyn, entre Quentin y Miller existe una pequeña distancia, preñada de ironía, entre otras cosas.

Para que no hubiera ninguna duda sobre la identidad de Maggie, Miller hizo que Barbara Loden fuera peinada por la peluquera privada de Marilyn; los vestidos de la estrella fueron reproducidos con toda exactitud y el propio Miller se aseguró de que los gestos de su exesposa fuesen correctamente imitados. El resultado fue un retrato de Marilyn como demonio vindicativo, cuando no era presentada como una loca o una deficiente mental. En una ocasión, Marilyn pidió a sus entrevistadores que "no la tomasen a broma". La Maggie de Miller dice de sí misma que es «una broma para mucha gente», se está excusando continuamente y se muestra soslayadamente solícita y amable con los anhelantes machos a los que incita.

Algunas de las réplicas más famosas de Marilyn están presentes, para añadir credibilidad a las imputaciones de incompetencia y de loca y ciega confianza con que Miller la caracteriza. Maggie deja estúpidamente todo su dinero en manos de un agente tolerante, y Miller, en general, la presenta como una puta: «¡Ha sido masacrada y después escupida por una multitud de hombres de sonrisa boba! Su nombre circulaba por la fetidez de los vestuarios y de los vagones para fumadores.» La noble tarea de Quentin consiste en ofrecerle una capa de dignidad, y servirle de pantalla contra su libertinaje, afición a las drogas y al alcohol y, sobre todo, contra su estupidez. La obra confirma que era una tarea sin esperanza, al igual que el frío comentario del propio Miller sobre la inevitabilidad del final de Marilyn, poco después de su muerte.

Todas las culpas que se puedan atribuir a una mujer, Miller se las achaca a Marilyn. La hace estar celosa de la madre de él porque, en la ficción escénica, esta señora le dijo que estaba engordando. Maggie es una despilfarradora y, aún peor, cínicamente aficionada a los falsos suicidios, con los que pone a prueba la lealtad de su consorte. Destructivamente, aparta a su marido del trabajo. En pleno torrente de inventiva, Miller arranca a Marilyn las secretas experiencias que ella le había confiado buscando la comprensión para sus deficiencias y problemas:

> «Si tan sólo fueras capaz de reconocer: En todas partes me han golpeado, pero también yo he sido inexcusablemente rencorosa con los demás: he llamado idiota públicamente a mi marido, he sido muy egoísta utilizando mi generosidad, muchos hombres me han lastimado, pero yo he colaborado con mis perseguidores...»

Y en el paroxismo de la virtud propia y de la prosa triunfal, Quentin le ordena a ella: «Haz lo más duro. Acepta tu propio odio ¡y vive!» En un aislado momento de sinceridad consigo mismo, Miller incluye el penoso incidente de Marilyn descubriendo que él no sentía nada por ella, a través de unas anotaciones en el diario del escritor, sospechosamente dejado a su alcance en la casa de Londres, durante el rodaje de *El príncipe y la corista*. La frase que lee Maggie en la comedia puede arrojar alguna luz sobre la psicología de Miller: «La única a la que siempre he amado, es a mi hija». Según el relato de la propia Marilyn Monroe, Arthur Miller escribió en su diario que había llegado a pensar que ella era un "ángel" (como Bo en *Bus Stop*), pero que se había equivocado, que ella le había hecho mucho daño, aun más que su primera esposa y que si Lawrence Olivier empezaba a creer que ella era una puta impertinente, Miller no podría objetarle nada.

Este plan para que Marilyn descubriera su cambio de sentimientos, de manera tan impersonal, es una evidente muestra de cobardía y crueldad. Pero en "Después

de la caída", la dureza es proyectada directamente contra la víctima: es Quentin quien acusa a Maggie de intentar destruirle a él, haciéndole sentirse responsable de la vida de ella, al tiempo que espera de él que la rescate. Sobre la complacencia de Miller en escribir una interpretación tan hostil de la vida y el carácter de su esposa, recientemente fallecida, se podrían escribir volúmenes enteros. Aunque los poco matizados detalles de la personalidad de "Maggie" sean un compendio de Marilyn Monroe, la obra carece de sensibilidad, y constituye una declaración superficial, marcadamente justificativa.

Miller no se hizo cargo del funeral de Marilyn, fue DiMaggio, que había sufrido igualmente por la exposición pública de sus dificultades en su matrimonio con tan compleja criatura, quien se hizo cargo de todo, susurrando tres veces «te quiero» ante su tumba. En los tiempos felices, Miller describe a una Marilyn que no tiene nada que ver con el severo retrato de Maggie: «Toda ella es sentimiento. Tiene más entrañas que un matadero. Estando con ella, nadie quiere morir. Es toda una mujer. La mujer más femenina del mundo.» Existen pocos antecedentes en literatura, de un autor maldiciendo la memoria de un antiguo amor de manera tan explícita e implacable. Marilyn no hubiera sido nunca capaz de hacerlo.

En el declinar de su matrimonio con Arthur Miller, Marilyn mantuvo una breve relación con el actor francés Yves Montand, con el que quiso casarse. Los recuerdos de Montand sobre Marilyn son infinitamente menos ofuscados que los de Miller. La describe como «una niña encantadora... una chica sin ninguna malicia». Deplora su imposibilidad de mantener una relación con ella, como Marilyn deseaba, ya que se sentía muy ligado a su esposa, la actriz Simone Signoret. No culpa a nadie, confiesa que si ella hubiese sido más sofisticada «nada de esto hubiera ocurrido», para concluir diciendo que aunque ella era una figura mundial, «se comportaba como una niña».

Las precisiones de Montand sobre Marilyn dejan traslucir una buena dosis de condescendencia y de autojustificación, como si la responsabilidad de sus relaciones tuviese que recaer exclusivamente sobre ella, pero, al margen de estas consideraciones, es evidente que Montand la apreciaba. El juicio que formuló en el set de *El multimillonario*, filme que ambos protagonizaban, fue que ella era "honesta" y "generosa", "una adorable, dotada y divertida mujer". Es realmente bochornoso que Miller no haya sido capaz de encontrar en si mismo ni siquiera una capacidad de compasión tan moderada, cuando finalizaron sus relaciones con la actriz. Aunque un romance no sea como un matrimonio, la bajeza de espíritu de Miller termina por hacer recaer sus agrios juicios sobre sí mismo, más que sobre la mujer ávida de auténtico afecto que él desolló públicamente, una vez estuvo muerta.

******

SEASON
REET

MILLER Y MONROE

Anthony Burgess

Arthur Miller publicó su autobiografía cuando ya había cumplido los setenta y dos años. Podemos considerarla como una alegoría de las pruebas y los limitados triunfos de los intelectuales norteamericanos en una época que equiparaba el pensar claramente y la intuición creadora a una especie de traición. Miller hizo algo más que resquebrajar el sueño norteamericano (en "La muerte de un viajante") o interpretar la pesadilla de McCarthy (en "El crisol"): se atrevió a cruzar el fuego que rodeaba al más poderoso símbolo sexual del siglo.

Si Marilyn Monroe fue la Brunilda norteamericana, Miller, un judío neoyorquino con gafas, era un inverosímil Sigfrido. Aquel matrimonio ha sido considerado como un intermedio fantástico en la vida de los dos, pero lo que nos cuenta Miller nos enseña que, por su parte, fue un aspecto de la inextinguible preocupación humana que informa sus obras teatrales y, por parte de ella, un camino, de salvación temporal. No había nada, en todo caso, que pudiera salvar a Marilyn de sus demonios internos, pero Miller era el único hombre que los podía haber exorcizado. Este intelectual era, y es, un hombre apasionado. Marilyn ya era suficiente problema, pero lo que tenía que ser combatido era aquella sociedad que la había concebido. Las fisuras de la misma son expuestas en el libro de Miller de una manera que es trivial tan sólo en apariencia.

Tras el estreno de "La muerte de un viajante" en el Morocco Theatre de Nueva York (un local demasiado bello como para haber podido sobrevivir), Miller vio, «en un glorioso sueño de recompensas y grandes éxitos», cómo preparaban un banquete, incluso con cubos de champaña. Deseaba con toda su alma tomar una copa para celebrar su triunfo, pero aquellos camareros, exquisitamente vestidos, lo pusieron, con toda su sed, en la calle. Robert Dowling, cuya City Investing Company era la propietaria de Morocco, daba una fiesta de la que estaban excluidos los sim-

ples artistas. El concepto de artista, salvo los de variedades, parecía ajeno al estilo de vida de Norteamérica.

Cuando se hizo una lectura de "La muerte de un viajante" en Filadelfia, Bernard Gimbel, director de una cadena de almacenes, ordenó que no se despidiera en el futuro a nadie por razones de edad; pero esto era más bien consecuencia de la moraleja de la obra, más que del reconocimiento de su perfección artística. Si un artista llega alguna vez a la conciencia de los ricos es como proveedor didáctico de verdades insanas. Por lo demás, se creía que el artista americano era de izquierdas, por lo que el arte se consideraba como una especie de traición.

Clifford Odet fue un típico dramaturgo de izquierdas. Los temas de Miller, como los de Odet, son sobre cuestiones sociales, pero para él lo esencial del arte dramático ha sido siempre el personaje. El crisol, con su caza de brujas (literal), en Salem, en el siglo XVII, puede ser interpretado como un ataque al senador McCarthy y a sus investigaciones sobre las supuestas actividades antiamericanas, pero el significado de la obra, que se desarrolla en Salem, en el siglo XVII, es por qué hay gentes que se transforman en monstruos como McCarthy. La evasión de la verdad para alcanzar la supervivencia –y que culmina con la frase de Orwell «creo que el Sol gira en torno a la Tierra porque lo dice el partido gobernante»– es, en opinión de Miller, uno de los rasgos más fascinantes de nuestra época. Miller, un buen humanista liberal, tuvo que sufrir una acusación por actividades antiamericanas. Uno de sus supuestos crímenes fue que, pese a la prohibición del Departamento de Estado, había visitado Checoslovaquia. Esto tenía dos respuestas: a) en el momento de la visita, Checoslovaquia no era comunista; b) Miller nunca visitó Checoslovaquia. El punto de vista de estos maestros en la evasión de la verdad parece ser era que la propia verdad es un tipo de evasión.

En un país donde, incluso ahora, hay inocentes ciudadanos que están dispuestos a ver un manifiesto comunista cuando se les enseña la Declaración de Independencia, Miller tenía que pasar por un tipo subversivo cuando simplemente transformaba su verdad en teatro. Es una pena el que sus notables talentos artísticos no sean apreciados y se exagere su activismo.

Sus obras, aunque censuradas por razones ideológicas, han sido populares en los países comunistas, y Miller fue el claro candidato para presidente del PEN internacional, ya que era el artista que podía traer a otros compañeros artistas "del otro lado de la Luna" y promover la libertad de expresión para todos. En este papel, que él no pudo rechazar, ha sido genial cuando mostró las maquinaciones de los escritores rusos fieles al partido que querían desvirtuar los estatutos del PEN. Ha tenido un encuentro recientemente con Gorbachov, que afirma haber leído todas sus obras (lo que, según Miller, no es cierto: una de ellas fue prohibida con mala intención), y se le puede considerar uno de los autores del prometido *rapprochement*.

Miller, el luchador por la libertad, y Miller, el amante, tienden a oscurecer a Miller, el dramaturgo.

Pero Miller, el amante, es importante para nosotros, pues compartimos, aunque ilegítimamente, la misma pasión por Marilyn la mártir laica. Se puede decir que si Miller fue incapaz de aliviar la tortura de este martirio, en parte sufrido por voluntad propia, nadie más hubiera sido capaz de hacerlo. A los norteamericanos, que consideraron su matrimonio con el as del béisbol Joe DiMaggio como una unión de mitos nacionales, no les gustó su matrimonio con un intelectual subversivo, pero Miller, al menos, la comprendió, supo estimar su talento e ingenio, que eran grandes, y le dio todo el amor que ella estaba preparada para recibir. Si Marilyn era a la vista la perfección física, en sí misma una especie de monstruosidad, su fisiología estaba destrozada por los barbitúricos. Criatura rencorosa, fue aceptada por el público norteamericano no por las debidas razones; estaba atormentada entre su deseo de admitir esta aceptación y su asco a la misma: su verdadera naturaleza -la de una criatura tímida, con un inagotable deseo de pensamientos más elevados- quedaba oculta por la imagen sexual con la que se ganaba el pan y una adoración masturbatoria. Miller entendió todo, pero no pudo rasgar los velos. Hizo todo lo que un hombre podía hacer, pero no fue suficiente.,

Se ha acusado a Miller de explotar el dolor y preparar su suicidio al darle a Marilyn el papel de Maggie en "Después de la caída". Pero esta obra, a la que su autor llama "la paradoja de la negación", trataba en primer lugar de Alemania y de su «brutalidad negada idealísticamente, símbolo del dilema de nuestros tiempos», y fue escrita mientras que Marilyn «llevaba una vida de trabajo todo lo buena que el cine permite».

Pero cuando se identificó a Marilyn con Maggie, Miller lo consideró menos como un abrir las heridas de ella, algo impertinente, aunque profético, que como el ennoblecimiento de un símbolo sexual a la altura de una heroína trágica. Si aceptaba el elemento profético de esta obra era porque su misión es la de presentar, en personajes imaginarios, ese eterno complejo en que lo político, lo social y lo personal se combinan en una agonía única. Si éstos son temas propios de Sófocles o de Esquilo, Miller, que con una conveniente modestia no pretende: tener estatura ática, no niega que sigue a los griegos.

Como autor en activo, no puede ignorar los problemas del mundo del espectáculo. El teatro serio siempre tiene problemas en Norteamérica, por un lado, a causa de los empresarios que piensan en el éxito de público y en los mayores beneficios posibles y, por otro, a causa de hombres como Lee Strassburg, que puso por obra sus caprichosas teorías sobre interpretación. (Digamos de paso que su esposa, profesora de arte dramático, no le hizo ningún bien a Marilyn.) En Europa, Miller accedió a la mayor libertad de que gozan las obras teatrales de las más zafias críticas. Los

críticos siguen siendo los más tenaces enemigos de los autores dramáticos norteamericanos, y no parece justo que el éxito de un espectáculo pueda quedar en peligro por la simple declaración del "The New York Times". Miller ha luchado toda su vida contra el oscurantismo y la estupidez en muchos frentes, pero, mientras que McCarthy está muerto, los críticos gozan de buena salud.

Miller vive ahora en una serenidad filosófica que reconoce la trágica situación del mundo, pero reconoce igualmente la posibilidad de mejorarlo en pequeñas cosas. Su presidencia del PEN, por ejemplo, ha servido para librar a escritores disidentes de la prisión o del hacha del verdugo, pues en su calidad de ser el mejor autor teatral norteamericano ha detenido la mano de los pequeños tiranos. Ha vivido durante cuarenta años en Connecticut, rodeado del bosque y, los coyotes. «En la oscuridad exterior», escribe, «ven mi luz y se detienen con el hocico en alto. Se preguntan quién soy yo y qué hago en esta cabaña bajo la luz. Yo soy un misterio hasta que se cansan. Pero la verdad, la verdad primera, es que todos estamos conectados, mirándonos unos a otros. Incluso los árboles». Esta creencia en la unidad de la vida es la que da fuerza a su obra.

******

UNA CRISIS DE IDENTIDAD

Joan Mellen

El rol de "estrella" era una escapatoria adecuada para Norma Jeane Baker. Convirtiéndose en otra persona –la rubia vacía y vulnerable, de susurrante y afable voz– podría conseguir para siempre el amor que le había sido negado a la frustrada y abandona criatura. A través de esta falsa personalidad podía conseguir ocultar los temores que en la vida real la poseían y que culminaban en el convencimiento de que su verdadero yo era indigno de amor y consideración. Estos temores y sensaciones no sólo se intensificaron, sino que renacieron con cada uno de los personajes que encarnaba en la pantalla; todas las lejanas sensaciones de la infancia comenzaron a aflorar a la superficie, causándole dolor y desesperación. Ello requería innumerables dosis de barbitúricos y alcohol (especialmente champán y vodka) para matar su yo real. Marilyn estaba doblemente atada. Deseaba encontrarse a sí misma, pero el recuerdo de los sufrimientos de sus primeros años era demasiado fuerte. Hubiera querido asirse a la imagen de la pantalla como escapatoria a los sentimientos de inferioridad, pero esta imagen reforzaba, aún más, las sensaciones originales de Norma Jeane.

En el juego de los engaños, Hollywood ha sido maestro durante mucho tiempo. Su aspiración, tanto ayer como hoy, era construir un mundo aséptico, induciendo a la gente a identificarse, sustitutivamente, con personajes fascinantes o heroicos. Un mundo sin traumas en el cual el bueno siempre gana. El auditorio era la adormecido y toda clase de realidades, tan peligrosas como la explotación, los conflictos sociales y la destructividad de las instituciones del *establishment*, eran negadas implícitamente.

Amenazados por la creciente popularidad de la televisión, como alternativa a la máquina de sueños, los banqueros, que controlaban los estudios en los cincuenta, encontraron en Marilyn un adormecedor ideal para la masa. Podía transpirar sexo y despertar la lujuria, de una manera infantil, tanto en los hombres como en las

mujeres, sin constituir, finalmente, una amenaza para las "buenas costumbres". La soledad de Marilyn, obsesionada por negar las necesidades de Norma Jeane y temerosa de descubrir sus sentimientos, la condujo a dejarse llevar hacia una compleja variedad de relaciones de dependencia. Inconscientemente, sabía que si abandonaba la necesidad de formular juicios sobre ella, Norma Jeane podría ser destruida.

En la primera mitad de su carrera estuvo constantemente acompañada en los rodajes por Natasha Lytess, una profesora de arte dramático que había conocida en la Columbia, antes de conseguir su primer papel de cierta importancia en *Ladies of the Chorus*. Lytess dijo que, cuando se encontraron a finales de los años cuarenta, Marilyn le había parecido tan insegura que era «incapaz de refugiarse en su propia insignificancia». Más tarde Natasha Lytess fue remplazada por la omnipresente figura de Paula Strasberg.

El terror que Marilyn sentía en el set, que llegó a convertirse en legendario, estaba causado por el propio hecho de actuar: buceando en sus más íntimos sentimientos, como el método Stanislavski requería, se encontraba emplazada inevitablemente ante su propio yo. En el caso de Marilyn esto reportaba el rechazo por parte de Norma Jeane que pensaba que debía ser una persona inoportuna e indigna, de otro modo su padre y su madre no la habrían abandonado. Esta sensación la llevaba a la conclusión de que no podía interpretar ya que el éxito, como el amor, debía serle siempre esquivo.

La necesidad de escapar de estos fantasmas la llevaba hasta el teléfono. Sus apremiantes llamadas a cuántos la rodeaban eran auténticas demandas de socorro, así como una verdadera puesta en práctica de su búsqueda del amor paterno y se sucedían durante interminables horas cada semana. Era esta Marilyn Monroe la que escribía poesías sobre su propia disociación, en las que la vida era entendida como algo de lo que escapar, en una reprimida necesidad de acabar:

Help Help
Help I feel life coming closer
When all I want is to die
(Socorro, socorro
Socorro, siento la vida acercarse
quedamente
Cuando lo único que deseo es
morir.)

Existían dos Marilyn Monroe, la personalidad pública de húmedos labios sensualmente entreabiertos y la Marilyn privada cuya expresión facial y voz eran totalmente distintas de las de la estrella de Hollywood. Había dos yos también, el cons-

ciente y el inconsciente, el deseado y el real. Conocedora de estar dominada por su yo más profundo, carecía de toda confianza en sí misma. Después de una toma se precipitaba frecuentemente sobre Miss Lytess para recibir su aprobación: «¿Lo he hecho todo bien? ¿Lo he hecho como querías?» Se sentía acosada por miedos que no comprendía; en su agenda anotó: «¿De qué tengo miedo? Sé que puedo actuar, pero tengo miedo. No debería tenerlo, no debería.»

Llegaba notablemente tarde al set, a veces, a las seis de la tarde, cuando debería haber acudido por la mañana, sin embargo su explicación del retraso no carecía de perspicacia. «Llegar tarde», decía, «es un deseo de no estar allí, y a la vez, es algo que tiene que ver con mis miedos». En vez de acudir al estudio, prefería tomar largos baños, percibiendo que el baño es un intento de limpiar la fachada. Describió estos baños como una drástica intervención de Norma Jeane para hacer aflorar brevemente su psique. Mientras se bañaba, se solazaba con sueños gratificadores. Hablaba de sus dos personalidades con desapego, como si al describir sus sentimientos se sintiera aliviada: «No es Marilyn Monroe quien está en la bañera, sino Norma Jeane. Estoy ofreciendo un tratamiento a Norma Jeane, ya que ella solía bañarse en agua que ya había usado otras seis u ocho personas antes. Ahora ella puede bañarse en un agua tan clara y transparente como el cristal. Y parece que esa Norma Jeane tiene bastantes baños de agua fresca y perfumada. La gente está ansiosa por verme, y recuerdo los años en que nadie me necesitaba.

Todas las innumerables veces que nadie quiso ver a la pequeña sirviente que era Norma Jeane, ni siquiera su madre. Siento una extraña sensación al castigar a la gente que me necesita ahora. Pero no es a ellos a quien castigo realmente, sino a aquella gente de hace tiempo que no quisieron a Norma Jeane... posteriormente me he convertido en la venturosa Norma Jeane.»

A pesar de bordear la autocompasión, estas reflexiones expresan sus deseos de realizarse y alcanzar la paz consigo misma. Los muchos años de terapia psicoanalítica le dieron alguna perspicacia, pero escaso consuelo. Continuó deseando el amor que nunca pudo recuperar, el afecto sin el cual el yo infantil no puede crecer y desarrollarse. A lo largo de toda su vida Marilyn Monroe sostuvo las batallas de la niña Norma Jeane. No podía tener ninguna experiencia plena, ni creer en sí misma como ser adulto, y esto minó sus aspiraciones de ser la actriz seria y trabajadora que tanto necesitaba ser. Después de su primer éxito en *Los caballeros las prefieren rubias*, advirtió claramente la disociación de su personalidad, Un yo dividido en el que ninguna de las dos partes podía sentirse como real: «Me siento como si todo esto sucediese a alguien situado junto a mí. Estoy cerca, lo puedo sentir, lo puedo oír, pero no soy realmente yo».

La división entre sus sentimientos primarios y su conciencia reforzó su prolongada crisis de identidad, la de Norma Jeane contra Marilyn Monroe o la del símbo-

lo sexual contra la actriz seria, y ninguno de estos roles podía perdurar durante un período largo de tiempo. Marilyn en Nueva York, cuando se declaró como una interprete seria, afrontó a la prensa con una nueva voz, clara, vigorosa y directa: no titubeó ni interpretó el papel de tonta. Contrariamente a la Marilyn de Hollywood, habló tan fuerte que se hizo oír.

Seguidamente, al aparecer en *Person to Person* de Edward R. Murrow, insistió en vestirse con una falda estrecha y un suéter ajustado, a pesar de que se le había advertido que llevase una falda amplia para poder disimular el hilo del micrófono que llevaría prendido. En un restaurante, le comentaron: «Parece que comerás con un montón de hombres hoy.» Y ella se portó como esperaban, parpadeó estúpidamente y replicó: «Si, ¿no es maravilloso?» Fomentaba su imagen de tonta con comentarios del tipo de «No me importa que éste sea un mundo de hombres, mientras yo pueda estar en él como mujer».

Así Marilyn Monroe cedía en las reclamaciones que ella misma había aprendido a trascender. El fotógrafo de "Life", Philippe Halsman comentó que «la única manera que tenía de aceptarse a sí misma era hacerse deseable». Recurría a su papel de símbolo sexual incluso cuando, al momento siguiente, hablaba de sus aspiraciones de ser una actriz seria: «Quiero ser una artista, no un monstruo».

Puesto que las necesidades de Norma Jeane permanecían sin resolverse, Marilyn Monroe volvía repetidamente a reclamar la atención sobre su cuerpo, que le había proporcionado su éxito y permitido transformarse de Norma Jeane en Marilyn. De pequeña había deseado ser «tan hermosa que la gente se vuelva a mirarme cuando yo pase». Sintió impulsos de aparecer desnuda en la iglesia, para desembarazarse de su identidad como la expósita Norma Jeane, al igual que ya adulta quiso posar desnuda a veces y aparece en escenas de desnudo en filmes tan dispares como *Niágara* y *Bus Stop*. Su cuerpo desnudo mostrado en público, tanto en sus fantasías infantiles como en su vida adulta, eran una llamada a ser amada por sí misma.

«Solía jugar a interpretar todo el tiempo», dijo Marilyn de su infancia, «era como vivir en un mundo más interesante que el que me rodeaba». Si bien la adulta Marilyn deseaba consciente y sinceramente «que la gente hable de mis buenas interpretaciones dramáticas», debía satisfacer los caprichos de la insatisfecha Norma Jeane y continuar estando limitada de la misma manera que la ineducada Norma Jeane lo estuvo.

Con todo ello podemos comprender sus racionalizaciones y las aparentes contradicciones en que caía frecuentemente. «Si has nacido con lo que el mundo llama *sex-appeal* », dijo una vez, «puedes dejar que esto te destroce o usarlo en tu provecho». Hasta el final de su vida intentó reconciliar sus dos aspectos opuestos, su papel como *sex symbol* por excelencia y su necesidad de expresar los verdaderos sentimientos conscientes de una mujer madura y sensible: «Este es el problema, un *sex*

symbol se convierte en una cosa. Y yo odio ser una cosa», pero inmediatamente añadía: «si tengo que ser un símbolo de algo, prefiero serlo del sexo».

Como un péndulo, aceptaba y rechazaba papeles sexuales, hizo *La tentación vive arriba* pero no *Pink Tights*. Después de su declaración de independencia y de un año de exilio en Nueva York, volvió a Hollywood para interpretar *Bus Stop*, encarnando de nuevo a una estúpida rubia. Al mismo tiempo luchaba por su autonomía como actriz en un medio dominado ampliamente por la personalidad artística del director:

«Te dicen que sueltes una lágrima, y si tú sientes dos, entonces sueltas dos y te dicen que no está bien. Si cambias un 'el' por un 'un' en tu diálogo, te corrigen. Una actriz no es una máquina pero ellos te tratan como si lo fueras. Una máquina de dar dinero.» La misma mujer declaraba, después de que fracasara su matrimonio con Arthur Miller: «Tengo demasiadas fantasías para ser una ama de casa... Supongo que yo misma soy una fantasía». Alvah Bessie inventó una frase de uno de sus filmes en una despreciable novela basada en la vida de Marilyn Monroe que se titula "The Symbol": «No soy la diversión privada de nadie, ni siquiera de mi misma.»

Hacia el final de su vida, la disociación de sensibilidades se convirtió en demasiado dolorosa para poder soportarla. Ella hablaba de «empezar a mirar las cosas, a mirarlas realmente. Alcanzar mi verdadero equilibrio interior, y entonces mirar hacia afuera, al mundo, con una mirada nueva». Era, quizás, demasiado tarde porque el dolor que ella trataba de ahogar, requería tal cantidad de barbitúricos y alcohol que el proceso empezaba a ser irreversible.

Debía haber gran cantidad de recuperación en la personalidad de Marilyn, sino no habría podido llegar tan lejos ni superar los largos años en Hollywood mendigando pequeños papeles. Pero al final, las heridas que había guardado en su interior emergieron triunfantes; retuvo muy poco para ella misma, en su intento de conquistar el amor había derrochado su simpatía y generosidad. Agotó sus reservas y estaba indefensa en los momentos en que la soledad y el terror la llevaron a ingerir una gran dosis de Nembutal.

Esta era la misma Marilyn que reconocía sus orígenes obreros, que no se escandalizaba por las tendencias radicales, comunistas, de algunos componentes del Actor's Lab (Sindicato de actores) porque «ellos están por el pueblo, ¿no?» La Marilyn que apoyó a Arthur Miller durante la caza de brujas y que pudo haber sido fácilmente elegida como delegada en la Convención Democrática del Estado de Connecticut en 1960.

Era Marilyn a la busca de convertirse en una persona "real", y era también la Marilyn que, en un álbum que regaló a un amigo por su cumpleaños, escribió junto a una foto en la que se la veía despeinada totalmente desprovista de su "glamour", como si acabara de levantarse de la cama: «Esta es mi favorita.» La foto representa-

ba a Norma Jeane, sus labios, cosa rara en una fotografía de Marilyn Monroe, permanecían cerrados, su sonrisa era pensativa, seria, sin ninguna traza de sexualidad. «No me veo a mí misma como a una mercancía», decía Marilyn en sus últimos tiempos, «pero estoy segura que mucha gente lo hace». En su última entrevista, muy citada por otra parte, pidió al periodista que aceptase con seriedad y comprensión su lucha para unir los elementos divididos de ella misma, para encontrar la integridad y la claridad en sus propósitos:

«Por favor no me tome a broma. Termine la entrevista con aquello en que yo creo... no tengo nada contra hacer bromas, pero no me gusta que me vean como a una de ellas. Deseo ser una artista, una actriz integra. Mi trabajo ha sido lo único que me ha sostenido. Parece ser que tengo una superestructura completa sin ninguna base. Estoy trabajando sobre esta base...»

Sólo una persona reflexiva y honesta podría describirse a sí misma con tal perspicacia, pero Marilyn Monroe halló la insensible indiferencia con mucha más frecuencia de la que encontró la compasión.

La superestructura había sido impuesta sobre la joven y ambiciosa Marilyn Monroe por una industria cinematográfica en la que las consideraciones comerciales tenían la supremacía; que desde 1930 ha producido muy poco que haya añadido algún mérito artístico a la historia del cine. Solamente un mundo así podía conducir a una mujer joven, deseosa de definirse como una actriz inteligente, a la verdadera locura que Marilyn Monroe había temido toda su vida como enfermedad hereditaria. Hollywood reforzó la soledad que ella sentía dentro de su dividido yo.

En una ocasión, después de haber dejado Hollywood para vivir en Nueva York, Marilyn Monroe hizo un bosquejo con carbón vegetal que representaba a una muchacha negra con una media subida y la otra caída. Lo tituló "Soledad". La muchacha negra simbolizaba a la desechada Norma Jeane, cuyo fantasma obsesionó a Marilyn Monroe a lo largo de su corta vida, y de cuyas lesiones y traumas nunca fue capaz de recobrarse.

******

CONFESIONES EN EL DIVÁN

Michael Schneider

Cuando muere Marilyn, el 4 de agosto de 1962, se señala de inmediato con el dedo a su psicoanalista, Ralph Greenson. Había sido la última persona en verla viva y fue la primera en encontrarla muerta. Era su voz la que escuchó el oficial de policía de guardia en la comisaría central, cuando una llamada telefónica procedente del barrio de Brentwood sonó a las cuatro y veinte de la madrugada: «Marilyn Monroe ha muerto. Se mató».

Profesor de psiquiatría en la Universidad de California, Greenson es entonces una gran figura del psicoanálisis en Los Ángeles y está considerado como el psicoanalista de las estrellas y como la estrella de los psicoanalistas de Hollywood. Durante la investigación se le interroga y se le pide que explique la enfermedad psiquiátrica de Marilyn, que aclare el contexto de su misteriosa muerte, ocasionada por una sobredosis de sedantes. Pero desde el día 17 de agosto la investigación apunta a un «probable suicidio». Greenson queda fuera de las pesquisas, aunque en torno a su responsabilidad o culpabilidad seguirán surgiendo todo tipo de rumores. La gente se sigue preguntando si su célebre paciente no habría muerto de psicoanálisis...

¿Qué hay de todo ello? ¿Cuál era la enfermedad de Marilyn y qué hizo su terapeuta para curarla? ¿Qué otra cosa hubiera podido hacer?

Inmediatamente después de la muerte de la actriz, las conclusiones del Equipo de Prevención de Suicidios trazan el típico perfil de la candidata a matarse. «Vivía con miedos severos, con crisis y con depresiones frecuentes. La señorita Monroe había expresado a menudo su deseo de dejarlo todo, de abandonar su carrera e, incluso, de morir. En el pasado y en más de una ocasión, cuando estaba decepcionada o en fase depresiva, intentó suicidarse con sedantes. Pero cada vez que lo hizo, pidió ayuda y la socorrieron. Como la noche del 4 de agosto del 62, con la diferencia de que nadie la socorrió».

Marilyn se sometió a psicoanálisis durante su breve vida adulta. En 1960 inició con Greenson la que sería la última serie de las cuatro terapias que comenzaron en Nueva York, en 1954, y prosiguieron con Anna, hija de Sigmund Freud, en Londres, en 1956. Pero Greenson no realiza un auténtico diagnóstico sobre el caso de esta mujer profundamente enferma, a la que seguirá tratando durante 30 meses.

Lo que hace el especialista es subrayar los síntomas de paranoia y de reacción depresiva y le dice a un colega: «He descubierto en ella indicios de esquizofrenia. Tuvo una infancia atroz y, no sé si será verdad o mentira, pero ella habla de que fue sometida a abusos sexuales. Me llama profundamente la atención el contraste entre esta mujer extraordinariamente bella, quizás la más bella del mundo, y su alma inquieta y su sexualidad insatisfecha». Lo único de lo que el psicoanalista está realmente convencido es que tiene ante sí un psiquismo frágil que en cualquier instante puede hundirse. «La trato como a los esquizofrénicos: coloco en primer plano las necesidades y el trabajo psíquico de mi paciente y, en segundo plano, mis opiniones personales de terapeuta». Similar era también el diagnóstico realizado por Anna Freud: «Inestabilidad emocional, impulsividad exagerada, necesidad constante de aprobación externa, no soporta la soledad, tendencia a las depresiones en caso de rechazo, paranoica con accesos de esquizofrenia».

LA RAÍZ DEL MAL

Greenson descubre antecedentes familiares psiquiátricos serios. Un padre "desconocido", consumidor habitual de heroína, una madre esquizofrénica hospitalizada a lo largo de toda su vida tras haber abandonado a Marilyn a los quince días, una abuela que, en un acceso de locura, intentó asfixiarla cuando era sólo un bebé, sus entradas y salidas de diversos hogares de acogida y orfelinatos, donde, a veces, sufrió abusos sexuales.

El psicólogo se sorprende sobre todo por el consumo de drogas. «Aunque tiene el aspecto de una toxicómana, no encaja en esta categoría». En efecto, a veces Marilyn dejaba de tomar drogas, sin por ello presentar los habituales síntomas de padecer el síndrome de abstinencia. Sin embargo, Greenson intenta apartarla totalmente de ellas, recomendándole regular su vida. Pero un día, Marilyn le hace ir al Hotel Beverly Hills para que le administre una inyección intravenosa de Pentothal o de Amytal. Y Greenson acepta y, después, declara: «Le dije que todo lo que ya se había tomado bastaba para tumbar a media docena de personas y que, si no dormía, era porque tenía miedo de sus sueños. Le prometí hacerla dormir con menos somníferos, con la condición de que reconociese que luchaba contra el sueño».

Otro síntoma de su enfermedad es que Marilyn hace gala de una sexualidad adictiva que no es más que la expresión de su malestar afectivo. «Embellecer su cuerpo

es, para ella, el principal medio de adquirir una cierta estabilidad y dar un sentido a su vida. Cuando se siente víctima de la angustia asume su papel de huérfana, de masoquista que provoca a los demás y hace todo lo posible para que la maltraten y abusen de ella. Su pasado está cada vez más fijo en los traumas que sufren los huérfanos. Esta mujer de treinta y cuatro años sigue funcionando con la idea de que continúa siendo una niña indefensa», escribe Greenson.

Ante la gravedad de su estado, decide ocuparse a fondo de ella. La recibe todos los días, incluidos festivos; la autoriza a llamarle tanto de día como de noche; la acoge en su casa para comer o dormir; la lleva de vacaciones con su familia; le proporciona cuidados corporales y gestiona sus relaciones amorosas con Yves Montand, Arthur Miller, los hermanos Kennedy y Sinatra. Finalmente se convierte en el representante de su carrera, garantizando al estudio que pondrá fin a sus retrasos y desapariciones de los rodajes.

AVARICIOSA TERAPIA

Greenson trata de reparar la falta de vínculos familiares y de amor materno que padece. Sin embargo, inspirado por la ambición de convertirse en el que ha curado a la mujer más famosa del mundo (aunque también por intereses económicos), su comportamiento chocará con la neutralidad y con la deontología de su profesión.

Esta influencia suscita hostilidad en Hollywood. «Se ha convertido para él en una inversión, y no sólo financiera. No sólo se ocupa de ella, sino que fabrica su enfermedad, que sea considerada como una desamparada. Hay algo siniestro en este psicoanalista que ejerce una mala influencia sobre ella», denunciaba el realizador Walter Bernstein.

Y sin embargo, la terapia continuó. Escuchar a Marilyn conduce a Greenson a concluir que su problema no es sexual, sino que se trata, sobre todo, de una especie de desorden de la imagen que tiene de sí misma. Es de esas enfermas que él llama "pacientes pantalla", creando una imagen que los protege contra otra verdad interior, más negra y mucho menos sostenible. En el caso concreto de Marilyn, Greenson cree que la "pantalla" era, en concreto, la pantalla del cine.

La atención a la estrella se fue tornando cada vez más intensa y caótica. El rodaje de *Vidas rebeldes*, durante el verano de 1961, fue una catástrofe: depresión, comas médicos y hospitalización. «Ante todo, me esfuerzo por ayudarla a que deje de sentirse sola, para evitar que busque una salida en las drogas o frecuentando a personas destructivas. Es el tipo de terapia que se adopta con una adolescente que requiere consejos, afecto y firmeza».

Pero, poco a poco, el cuerpo de la mujer y de la actriz dejan de ser, para ella, refugio contra el terror de vivir. En su cuerpo ocupan todo el sitio las drogas y las enfer-

medades. «No quiero envejecer. Quiero ser siempre como soy hoy. Sigo sin saber actuar. En el momento en que mi cara no esté a la altura y, cuando mi cuerpo siga el mismo camino, entonces no seré ya nada. Nada en absoluto», dice ella.

Durante los últimos meses, el espacio que separaba al psicoanalista de la actriz cambia. Y Marilyn, que había seducido y manipulado por su sufrimiento real a sus maridos, amantes, amigos y terapeutas, ejerce sobre Greenson una fascinación especial. El propio Greenson le confiesa a Anna Freud: «Se ha convertido en una mujer paranoide y muy enferma. Puede usted imaginar lo difícil que es tratar a una actriz de Hollywood, a alguien que se encuentra completamente sola en el mundo, pero que, al mismo tiempo, es una gran celebridad».

DEPENDENCIA

Marilyn y aquel al que ella llama su "salvador" entran juntos entonces en lo que la psiquiatría llama una "locura compartida". Intercambian sus ideales y cada cual asume los síntomas del otro. Ella, "la chica de las imágenes", se da cuenta, poco a poco, de que no será por su apariencia física como va a reafirmar su ser y como va a encontrar su salvación, sino por medio de las palabras grabadas en su historia y en su carne.

Él, el intelectual, se deja atrapar por su fascinación. Evita a los pacientes y pasa su tiempo en los pasillos de los estudios de la Fox, cediendo por una especie de complejo de Pigmalión. Pero, tras dos años de una enorme atención a la estrella, Greenson se cansa y huye a Europa. Marilyn, abandonada, terminaría hundiéndose. Definitivamente. Murió dos meses después. Está claro que Greenson no mató a su paciente, pero tampoco le impidió morir. Su último psicoanalista le permitió vivir un poco menos mal... y un poco más tiempo.

SEXO CON OTRAS MUJERES

Santa Mónica, calle Franklin, finales de julio de 1962. Marilyn inició la sesión con estas palabras:

—Doctor, tengo que decírselo. He encontrado una frase de Joseph Conrad que me cuadra y que resume lo que me pasa mejor que todas estas largas sesiones. «Estaba escrito que me mantendría fiel a mi pesadilla favorita». Es triste, pero tampoco tanto. La belleza nunca es triste. Pero hace daño. La belleza, no sé muy bien por qué, la asocio con la crueldad. Luego, sin venir a cuento, se puso a hablar de sus relaciones con las mujeres.

—He tenido relaciones sexuales, doctor.

Así era la cosa: oscura, cruel. Fría, distante.

Guardó silencio, como si prefiriera contemplar sus recuerdos en vez de explicarlos. Las mujeres con las que se había acostado eran todas del mismo tipo que la primera, Natasha Lytess, la profesora de arte dramático que controlaba su carrera en 1950.

—¿A quién le recuerda la tal Natasha? –preguntó Greenson.

—No lo sé. Sí, sí que lo sé: a usted. ¡No diga nada! A usted porque ella es de origen ruso, como usted. Una intelectual, como usted. Unos quince años mayor que yo, como usted. Cuando la conocí, acababan de despedirla de la Columbia, donde estaba contratada. Es curioso, me enseñó un oficio en el que ella había fracasado. Es un poco como lo que hacen ustedes, los psicoanalistas, que intentan curar a los demás de una enfermedad que en realidad es suya.

—¿Con qué otras mujeres ha dormido?

—Me he acostado, doctor, acostado. Aunque también he dormido con ellas a menudo, sin hacer nada.

Fíjese, incluso a los veinte años, durante unas semanas, en casa de mi tía Ana, cuando albergué a mi madre, que acababa de dejar la residencia de San Francisco, dormí con ella en la misma cama. Pero con Natasha me acosté, sí. Con Natasha era otra cosa: había algo cortante en nuestras caricias, sentía que había en ella más odio que deseo. Y en mí también, ahora que lo pienso. Dijeron que yo era lesbiana. A la gente le encantan las etiquetas. A mí me hacen reír. Ninguna forma de la sexualidad es culpable cuando hay amor.

—¿Y las demás mujeres? ¿Eran actrices? ¿Y Joan Crawford?

—¡Ah, sí, Crawford! Una vez. Sólo una. Fue en una fiesta en su casa, estábamos muy a gusto. Nos lanzamos la una encima de la otra en su habitación. Crawford tuvo un orgasmo increíble. Gritó como una loca. La siguiente vez que nos vimos, ella quiso jugar el partido de vuelta, pero yo le dije que no me había gustado mucho hacerlo con una mujer. Después de eso, al sentirse rechazada, me cogió una manía tremenda. Al cabo de un año me eligieron para entregar un Oscar en la ceremonia de los premios de la Academia. Yo temía tropezar y caerme, o desaparecer cuando tuviera que decir mis dos frases. Conseguí no meter la pata, pero a la mañana siguiente, los periódicos publicaban una grosería dicha por Crawford: «La aparición vulgar de Marilyn Monroe fue una vergüenza para Hollywood. El vestido le iba demasiado apretado y movía las caderas de manera desvergonzada cuando iba a por el Oscar». ¡Maldita bollera! ¡En la cama mi culo no te parecía tan vulgar!

******

UNA ESTRELLA BAJO VIGILANCIA

Philippe Mora

El mundo cambió sin remedio para toda una generación cuando se produjo el asesinato del presidente John F. Kennedy, al que unos años después siguieron el de su hermano Robert F. Kennedy y el de Martin Luther King. El prólogo insólito a estos momentos decisivos lo representa la muerte de Marilyn Monroe. A pesar de los miles de libros, películas, reportajes e informaciones aparecidos en todos los medios, estos trágicos acontecimientos siguen constituyendo una fuente de preguntas sin respuesta tanto para la cultura pop como para los intelectuales más serios.

La historia más completa procede de unos documentos de primera mano correspondientes a la época, que ofrecen una instantánea contemporánea de los hechos sin pasar por el filtro de las décadas transcurridas desde entonces. En el pasado mes de octubre, el FBI (Federal Bureau of Investigation, u Oficina Federal de Investigación), de conformidad con la Ley de Libertad de Información, facilitó el conocimiento público de miles y miles de documentos pertenecientes a sus archivos del siglo XX. Esta medida ha sacado a la luz un torrente de información de un organismo investigador de enormes dimensiones que estuvo dirigido por J. Edgar Hoover, de quien puede afirmarse que ha sido el hombre más poderoso de la historia de Estados Unidos merced a su prolongado ejercicio del puesto de guardián de los secretos de los estadounidenses.

Hoover estaba obsesionado con la vida privada de los personajes famosos, particularmente de aquellos con inclinaciones izquierdistas. Según parece, el FBI estuvo siguiendo de cerca la pista de Monroe desde mediados de la década de los años cincuenta, en plena guerra fría, hasta su muerte; en otras palabras, desde el periodo en el que conoció al dramaturgo Arthur Miller, con el que se casó, que estaba considerado como un posible comunista.

Se han puesto a disposición pública miles de documentos sobre el jefe de Hoover, el fiscal general (puesto equivalente al de ministro de Justicia) de Estados Unidos, Robert Kennedy, pero sólo 97 sobre Monroe. En su mayoría, esos documentos tienen partes tachadas y otras censuradas, pero proporcionan una luz extraordinaria sobre la historia, una mirada a la cara oculta de la luna. Estampillados con el sello de «seguridad interna», los documentos sobre Marilyn narran al detalle tres capítulos de su vida: su encuentro y su matrimonio con Miller; sus actividades posteriores a la boda, entre las que figuran citas con comunistas norteamericanos en México, y sus relaciones con los hermanos Kennedy.

Monroe se revela como una persona enormemente comprometida en el terreno político y los informes insisten en que debió de haber abrazado sus inclinaciones izquierdistas y sus dudas e ideas políticas a partir de su relación con Miller, una conclusión típica de la cultura misógina del FBI en aquellos tiempos. A fin de cuentas, se daba por hecho que los bombonazos rubios no tenían por qué preguntar al presidente por las pruebas atómicas que se realizaban dentro del territorio de los Estados Unidos, uno de los temas candentes de aquella época. Cuando Miller se vuelve a casar, un informe sostiene que Monroe se siente «descalificada como objeto sexual».

Los temas que llenan los voluminosos archivos del FBI varían enormemente, desde los referidos a espías como Kim Philby y Guy Burgess hasta la colección de mil quinientas películas pornográficas de Bud Abbott, pasando por la afiliación de Lucille Ball al Partido Comunista de California.

Mientras estudiaba estos archivos con vistas a una película, me topé con un documento explosivo, jamás difundido previamente en ningún medio de comunicación (hasta donde se me alcanza), que alimenta décadas de teorías conspiratorias. Este documento extraordinario lleva como fecha de recepción por el FBI la del 19 de octubre de 1964, está encabezado por la indicación "Enclosure 61-9454-28" [Anexo 61.9454-28] y se titula "Robert F. Kennedy". La fecha es dieciséis días anterior a la de las elecciones presidenciales de 1964 y once meses posterior a la del asesinato del presidente John F. Kennedy. Fue enviado a los cinco máximos altos cargos del FBI, entre los que figuraba la mano derecha de Hoover, Clyde Tolson.

El documento había sido remitido por un "ex agente especial" que trabajaba en el gabinete del gobernador de California. El agente advierte que ignora cuál es la fuente de la información y que no puede evaluar su autenticidad. El informe resume a grandes rasgos una conspiración que implica a Robert Kennedy, al actor Peter Lawford y a otras personas en una labor de inducción de Monroe a Suicidarse.

La cosa suena a difamación disparatada propia de la prensa sensacionalista, salvo por algunos detalles fundamentales: se trata de un documento oficial del FBI que se confecciona antes del asesinato de RFK y que se distribuye a un número reduci-

do de altos cargos de la organización. El secreto del documento no se levantó hasta el 6 de diciembre de 1984 exclusivamente en favor de una persona o unas personas desconocidas y, finalmente, se puso a disposición del público en octubre de 2006. Está correctamente escrito; se trata de un documento con un grado notable de datos, entre los que aparecen determinadas llamadas telefónicas, hoteles y nombres, y en el que se refleja la cultura del FBI en aquellos tiempos, con referencias al libro "El diario de Ana Frank," por ejemplo, como una «descripción sesgada, de tendencia izquierdista».

El documento da cuenta de que RFK ha mantenido «una relación amorosa y una aventura sexual» con Monroe durante un cierto «periodo de tiempo», que Kennedy está «profundamente interesado en el plano emocional» y que «según se ha informado, ha prometido divorciarse de su mujer para casarse con Marilyn». A raíz de que se rompiera el contrato de Monroe con la 20th Century Fox, se cuenta en el informe, ella llamó a RFK al Ministerio de Justicia y él «le dijo que no se preocupara por el contrato, él se ocuparía de todo». Más adelante tuvieron un intercambio de «palabras poco agradables» sobre otra llamada que (presuntamente) alguien había escuchado clandestinamente y «según se ha informado, [ella] le amenazó con hacer pública su aventura».

El informe añade que «en el día en que murió Marilyn, Robert Kennedy estaba en la [misma] ciudad y se alojó en el hotel Beverly Hills».

El documento subraya que «se ha de informado» de que Lawford [cuñado Kennedy] había llegado a unos «acuerdos especiales» con el psiquiatra de Monroe, Ralph Greenson, que la estaba tratando «de sus problemas emocionales y para desengancharla de su adicción a los barbitúricos», y que en la última visita de ella al médico éste le había recetado sesenta tabletas de un barbitúrico, Seconal, «lo que resultaba fuera de lo normal por lo que se refiere a la cantidad, especialmente porque ella lo visitaba (al médico) con frecuencia».

El relato que se narra llega a extremos que ponen los pelos de punta: el ama de llaves de Monroe, Eunice Murray, y su encargada de prensa, Pat Newcomb, estuvieron «cooperando en los planes para inducirla al suicidio. Newcomb ha sido recompensada por su cooperación con su inclusión en la nómina federal... de la División de Actividades Cinematográficas Servicio de Información de Estados Unidos».

Se informa asimismo de que, a las cuarenta y ocho horas de la muerte de Monroe, Newcomb había tomado un vuelo a Hyannisport (Massachusetts), donde los Kennedy tienen una finca, justo después de que también Lawford hubiera hecho eso mismo El informe continúa con que, en el día de la muerte de ella, Kennedy viajó en avión desde Los Ángeles a San Francisco con [la compañía aérea] Western Airlines y se alojó en el hotel St Charles. Una vez allí, realizó una llamada desde el hotel «a Peter Lawford para enterarse de si Marilyn estaba ya muerta».

El ama de llaves llamó al psiquiatra de Monroe en nombre de la actriz después de que ésta se hubiera «tomado el bote de pastillas» y el psiquiatra «le dijo que recomendara a Marilyn que saliera a tomar el fresco, pero no acudió a verla hasta que se supo que había muerto.

Marilyn recibió una llamada de su hijastro, Joe DiMaggio junior, que se encontraba destinado en el Campamento Pendleton, de la Infantería de Marina de Estados Unidos. Marilyn le dijo que le estaba entrando un sueño irresistible. La última llamada que [la actriz] esperó a hacer fue a Peter Lawford, en respuesta a una que él le había hecho a ella… uno de sus exmaridos, Joe DiMaggio, está enterado de todo lo ocurrido y se informa de que ha manifestado públicamente que, cuando Robert Kennedy deje el cargo, va a intentar matarlo.

¿Cómo es que el informante de FBI está al tanto de estas llamadas? «El jefe Parker, de la policía (de Los Ángeles), se ha hecho con los registros de llamadas, que ha obtenido de la compañía telefónica, con las comunicaciones realizadas desde el teléfono de la residencia de Marilyn. Los guarda en su caja fuerte del cuartel general (de la Policía) de Los Angeles». Por si no fuera suficiente, las escuchas y las intervenciones clandestinas de teléfonos eran prácticas generalizadas del FBI, desterradas precisamente por Robert Kennedy, por lo que resulta razonable pensar que se grababan las conversaciones del teléfono de Monroe.

El informe señala que el instructor del caso fue presionado para que nombrara una comisión investigadora psiquiátrica, «de modo que se pudiera llegar a constatar que (la actriz) era una desequilibrada en el plano emocional», con el objeto de «desacreditar cualquier declaración que haya podido hacer antes de morir».

Con ese estilo morboso que he observado en muchos de los documentos del FBI, el informe añade que «Marilyn ha mantenido asimismo intermitentemente una aventura amorosa de carácter lésbico con (nombre tachado) mientras Robert Kennedy seguía adelante con su aventura sexual con Marilyn Monroe... en algunas ocasiones John F. Kennedy salía por ahí y mantenía encuentros de tipo sexual con Marilyn Monroe, en cierta ocasión se celebró una juerga de contenido sexual en la que estuvieron presentes otras varias personas. De ello se realizó secretamente una grabación magnetofónica que está en poder de una agencia de detectives privados de Los Ángeles. Los detectives piden tres mil dólares por una copia certificada de la grabación, en la que son identificables todas las voces». El documento del FBI es auténtico, no cabe duda. Su contenido escandaloso y terrible está a disposición del público en general sin ningún comentario del FBI al respecto.

Otra pieza más de este complicado rompecabezas sobre la que ya se ha levantado el secreto es un teletipo de 1963 con los sellos de "descodificado" y "urgente" enviado a Hoover inmediatamente después del asesinato de JFK: «Al director:... (nombre tachado) ha informado de que el fiscal general, Robert Kennedy, ha reali-

zado un viaje en el más absoluto secreto a Los Ángeles para mantener una reunión con (el jefe de Policía William H.) Parker durante la cual el fiscal general le habría dicho supuestamente a Parker que iba a sustituir al Director en el puesto de jefe del FBI». No se facilita la fecha de este viaje. El Parker al que se refiere es el mismo que el identificado en el memorándum secreto como que tiene en su poder los registros del teléfono de Monroe. Hoover nunca fue destituido y Kennedy no formó parte del gobierno del presidente

Hoover consideró un enemigo a RFK desde el momento en que empezaron a trabajar juntos. ¿Cabe la posibilidad de que el FBI montara en 1964 toda esta historia o partes de ella desde dentro de la organización para desacreditar a RFK? Resulta poco probable puesto que RFK todavía vivía cuando el informe circuló en el seno del organismo. El poder de los Kennedy se había agotado con la muerte del hermano. Además, Hoover nunca hizo uso de este documento, al menos, que sepamos.

No hay que descartar que, ante la posibilidad de que RFK pudiera presentar su candidatura a presidente, cosa que finalmente hizo en 1968, Hoover se hubiera guardado esa carta en la manga para hacer uso de ella en un momento posterior. Según el historiador de los Kennedy, Arthur Schlesinger, Monroe murió cuando aún no habían transcurrido ni tres meses desde que hubo conocido a Robert. Con estos documentos inéditos, ¿estamos ante una estratagema urdida por los enemigos de los Kennedy o estamos acercándonos a la verdad histórica?

Los extremistas de derechas de aquella época sostuvieron que el médico de Monroe era comunista, por lo que estamparon su muerte con la etiqueta de una conspiración "de los rojos". En 1973, Mailer especuló con la complicidad del FBI en la muerte de Marylin con el objetivo de meter en un aprieto a los Kennedy. Un memorándum interno del FBI, fechado en julio de 1973, llega a la siguiente conclusión: «Medidas: no se recomienda la adopción de ninguna medida en relación con las acusaciones de Mailer... para no alimentar las llamas de la publicidad que Mailer pretende atizan».

Los archivos inéditos sobre Monroe terminan con otro toque final de morbosidad lasciva en un memorándum titulado "Transporte interestatal de material obsceno" y dirigido a Hoover en 1965, en el que se lee lo siguiente: «... (nombre tachado) ha proyectado en su despacho una película 'de tipo francés' en la que aparecía Marilyn Monroe, actriz fallecida, realizando actos antinaturales con un varón desconocido... (nombre tachado) les ha informado de que había obtenido la película con anterioridad a que Monroe alcanzara la condición de estrella y que posteriormente Joe DiMaggio había intentado comprar esta película... por veinticinco mil dólares . Esta información no debería difundirse fuera del organismo».

******

UN ASUNTO PRESIDENCIAL

François Forestier

Diciembre de 1962. John Fitzgerald Kennedy se toma el domingo libre y acude a casa de su cuñado, Peter Lawford, que, además de cuñado y actor, es su celestino, el que le procura todas sus amantes. Allí le espera Marilyn.

JFK tiene problemas de espalda, lleva un corsé, pero se lo quita para entrar en la bañera de agua caliente junto a su amada. Marilyn monta sobre The Prez, que así es como llama en la intimidad al presidente de los Estados Unidos de Norteamérica. Al cabo de un rato, Peter Lawford entreabre la puerta y toma unas fotos con su cámara Polaroid. El presidente sonríe, Marilyn hace muecas. Mientras los dos amantes intercambian confidencias en la habitación, los hombres de Hoover, el todopoderoso jefe del FBI, escuchan las conversaciones con sus auriculares mientras comen pizza. Hay micrófonos instalados por todas partes.

Esa Polaroid de Peter Lawford se conoció gracias al vecino de J. Edgar Hoover. El todopoderoso jefe del FBI guardaba en su casa documentos comprometedores de algunos de los espiados por su red de informadores. Entre otros, la foto de Kennedy y Marilyn en la bañera. Al morir Hoover, su vecino la encontró en la basura. Allí estaba la prueba de aquel encuentro. Esas fotos existen. Circulan.

Lo cierto es que son pocas las imágenes que se conocen de la pareja, que, mantuvo una relación intermitente a lo largo de años. Los servicios secretos y los propios Kennedy se encargaron de borrar las pistas de esa relación. Lo eliminaron todo para mantener el mito viviente, los Kennedy eran intocables. En una de las pocas instantáneas que se conocen aparecen John y Bobby Kennedy, con quien también mantuvo un *affaire* Monroe. Fue tomada en casa de Arthur Krim, tesorero del Partido Demócrata, pocas horas después de la más lasciva demostración en público de su relación, el irrepetible "Happy birthday, Mr. President".

Conseguir que la estrella subiese al escenario aquella noche fue costoso. Tuvo que secuestrarla Peter Lawford del rodaje de *Something's Got to Give*, presentándose

con un helicóptero. La llamada de Bobby Kennedy al jefazo de la Fox, Milton S. Gould, pidiendo que dejara escapar a la actriz «por una cuestión de Estado» no fue suficiente. Y JFK tenía claro que esa noche Marilyn era su regalo de cumpleaños.

La película de George Cukor debía devolver a la actriz a la cartelera tras un año en el que la angustia, el alcohol y el abuso de sedantes la habían llevado hasta un psiquiátrico en el que, en lugar de afecto y tranquilidad, encontró una habitación de aislamiento. Tras la pausa, sin embargo, las cosas no habían cambiado en exceso. La estrella, sumida en un torbellino autodestructivo y rehén del deseo y la aprobación ajena, se seguía comportando como un ser irritante e ingobernable. Y aquella velada, una vez más, se prestó a ejercer de *sex symbol*, a ser el jadeo susurrante de aquel "Happy birthday, Mr. President" que le ofreció a John F. Kennedy por su cuarenta y cinco aniversario.

Jacqueline Kennedy, la primera dama, harta ya de la historia de Marilyn, y sin ninguna gana de ser humillada ante quince mil espectadores, se largó a pasar la noche de cumpleaños de su marido a Glen Ora, la residencia de fin de semana. A montar a caballo.

La fiesta, cabe decir, se había adelantado diez días a la fecha porque, en realidad, lo que aquel día se oficiaba en el Madison Square Garden de Nueva York no era el cumpleaños presidencial, sino una recaudación de fondos del partido demócrata a la que habían acudido quince mil personas. ¿Qué podía dar más morbo, debían de felicitarse los publicistas, que la mujer más deseada del planeta le cantara, enfundada en un vestido que parecía pintado, al hombre más poderoso del mundo, más aun cuando se rumoreaba que eran amantes?

La actriz se presentó a la cita dispuesta a llevar hasta el final su papel de Marilyn. Ensalzada y a la vez devorada por el sofocante machismo de la época, se enfundó en un vestido de gasa y seda con dos mil quinientas incrustaciones de cristal que, de tan ajustado, le obligó a cosérselo por detrás y a prescindir de la ropa interior. El traje, que costó doce mil dolares, era de Jean-Louis Berthault, el mismo que exprimía aquella moda, tan en boga tras la segunda guerra mundial, de jugar a imaginar a las actrices desnudas, con diseños como el que lucía Rita Hayworth cuando encajó la bofetada en *Gilda* o el bañador de Deborah Kerr en *De aquí a la eternidad*. Una joya. Pero algunos de los que estuvieron entre bastidores aquella mítica noche en el Madison Square Garden cuentan que el vestido no tardó en resquebrajarse mientras Marilyn cantaba a su "Mr. President".

Por supuesto que cuando se abrió paso, cual ofrenda, en la oscuridad del Madison Square Garden, Monroe no parecía infeliz, sino relajada y anhelante. Y por supuesto que nadie adivinó que la actriz, cuyos gritos de auxilio ni los estudios ni sus amantes supieron o quisieron escuchar, se iba sumiendo en su último verano. El galán del evento tampoco era en absoluto el hombre saludable e irresistible que pro-

yectaba su imagen, ni el mito que empezó a nacer en aquel fatídico desfile en Dallas, apenas un año y medio después. El día de su fiesta de cumpleaños, el entonces presidente aún no había cerrado el incendio de Bahía Cochinos –en el que murieron centenares de hombres y más de mil fueron apresados–, ni su manejo en la crisis de los misiles, declarada el octubre siguiente, lo había convertido aún en el paradigma de la resolución de conflictos. De hecho, es muy posible que Kennedy, con un abultado historial médico, hubiera acudido a aquella velada tras recibir las ocho inyecciones con sedantes que requería para aguantar los actos públicos. JFK sufría osteoporosis, colitis ulcerosa y dolores desgarradores de espalda que le impedían calzarse sin ayuda. Y aquel inflamable y crítico 1962 dependía de pastillas y medicación para dormir, despertarse, mantenerse en pie o estar medianamente consciente en los momentos decisivos. Realmente, las escenas icónicas y los mitos arrojan pies de foto terroríficos.

Hoy sabemos que la relación de Marilyn y JFK es una historia de espías. Porque si algo había en casa de la actriz –y en los lugares que más frecuentaba– era micrófonos ocultos. Si alguna vida fue escudriñada, ésa fue la de la protagonista de *Con faldas y a lo loco*. El FBI, la CIA, la Mafia; el jefe del sindicato de transportes, James Hoffa; su marido celoso, DiMaggio. Amigos y enemigos de Kennedy la espiaban. Y el carismático presidente tenía muchos enemigos. JFK llegó al poder aupado por su padre, Joe Kennedy, que prometió favores a la Cosa Nostra cuando su hijo llegara a presidente. La Cosa Nostra comprobaría poco más tarde cómo el hermano pequeño, Bobby, cimentaba su carrera a base de hostigar a los mafiosos. Se sintió engañado. Empezó a trabajar.

Para conocer la verdad hay que mirar detrás de los mitos. Hollywood es un mundo corrupto, sin moral. La política, también. Con Marilyn y JFK, estos dos mundos sucios se encuentran. Monroe era una mujer desequilibrada y drogadicta que no cuidaba su higiene personal y, además, era frígida. Kennedy, un tipo sin ninguna moral, un niño pijo acostumbrado a que nadie le dijera nunca que no, un egoísta recalcitrante que despreciaba los sentimientos ajenos. Se acostó con medio Hollywood. Y sufría eyaculación precoz. Angie Dickinson, una de sus múltiples amantes, recuerda su intercambio de fluidos con JFK como veinte inolvidables segundos.

La noticia del aborto de Jackie Kennedy ante la que John ni se despeina, prosiguiendo sus vacaciones en barco con un cargamento de chicas; el pago de setenta y cinco mil dólares a la revista "Time" por parte de Joe Kennedy, el patriarca de la familia, para lanzar la carrera de su hijo hacia la presidencia; el consumo de LSD por parte de Kennedy poco antes de la invasión de Bahía de Cochinos; la violación que Marilyn sufre, borracha y abotargada de pastillas, por parte del mafioso Mooney Giancana. Estos son algunos de los episodios más escabrosos de la biografía de ambos mitos.

Es cierto es que no son grandes revelaciones. Que prácticamente todo ya ha sido narrado, a trocitos, en los múltiples libros que han abordado de forma tangencial el tema. Pero falta que alguien articule el gran relato. Nadie ha contado esta historia. Hay que atribuir esta circunstancia al pacto de silencio que durante años suscribieron los medios, que tuvieron material publicable entre sus manos, pero renunciaron a hacerlo. Y a la eliminación de grabaciones, fotos y documentos a la que los propios Kennedy contribuyeron. Así fue en una primera etapa. Pasados los años, todo el mundo dio por hecho que su historia ya estaba contada.

Marilyn conoció a Kennedy en 1954, en una fiesta en casa del productor Charlie Feldman. Una fiesta a la que acudió con su marido Joe DiMaggio, en la que bailó acaramelada con su admirado Clark Gable y en la que deslizó un papel con su número de teléfono en la chaqueta del entonces joven senador norteamericano.

Durante ocho años se sucedieron los encuentros entre ambos. El 24 de mayo de 1962, Monroe recibe la llamada del celestino Peter Lawford.

—Se acabó, Marilyn. No debes intentar ponerte en contacto de nuevo con el presidente. No debes volver a verlo, ni llamarlo por teléfono.

Ante las lágrimas de la estrella, Lawford zanja la cuestión.

—Marilyn, sólo has sido un polvo para Jack.

La noticia dejó a la actriz en estado de *shock*. Rebobinemos un par de años. Marilyn baila. En su casa, con una música latina, pone en práctica las lecciones de su coreógrafo Jack Cole durante el rodaje de *El multimillonario*. Estuvo ensayando durante semanas las ondulaciones, los movimientos de hombros, de caderas que tenía que ejecutar para Yves Montand y que le salen con naturalidad. Ante su amiga Jeanne Carmen, una actriz de décima categoría, Marilyn parece estar de fiesta. Se sube a los sillones, empieza una danza del vientre y canturrea al compás: «First lady! First lady! [¡Primera dama! ¡Primera dama!]».

Hay algo patético y conmovedor en esta rumba solitaria, en esta alegría fabricada. ¿Piensa Marilyn en realidad que va a ocupar el lugar de Jackie Kennedy? Jeanne Carmen fue testigo de esta ilusión: «Marilyn tiene cada vez menos contacto con la realidad. Vive en un mundo de fantasía, de sueño. Tiene una vaga conciencia de la imposibilidad de sus esperanzas, pero también conoce la fuerza del deseo que despierta. Para ella no hay nada imposible. Nada. ¡Es Marilyn!».

Confusamente, es consciente de que va cuesta abajo. El punto álgido de su carrera ha pasado, tiene treinta y cinco años. Sólo le queda esperar a los cuarenta, la edad fatal en aquellos años para una actriz. Son pocas las que superan este límite, salvo para encontrar papeles de malvada, mujer engañada, arpía, seductora de gigolós. Marilyn no quiere ser Bette Davis. Quiere ser *first lady,* eso es todo. Desfilar junto al presidente. Agitar los brazos ante filas de cadetes uniformados. Entrar en la Casa Blanca ante los soldados en posición de firmes.

El problema es que Kennedy empieza a ser consciente de los rumores que corren: Marilyn es incontrolable, *borderline*, esquizofrénica, según Greenson –su psiquiatra–. Por ahora, su compañía es agradable, pero ¿quién sabe? Cuando llegue el momento habrá que actuar con tacto para anunciar la separación. Marilyn tiene tendencia a llamar por teléfono con demasiada frecuencia, como si fuera algo evidente. Envía poemas de amor a la Casa Blanca, incluso un día llegó a hablar con Jackie por teléfono. Se disculpó y colgó. Jackie, que reconoció su voz, sus balbuceos pueriles, está furiosa. Lo hace saber. Su marido comprende: Marilyn trata de colocarse en el papel que más le gusta, el de víctima infantil. Bajo esta máscara, JFK lo sabe bien, puede haber una mujer dura y odiosa. JFK no está acostumbrado a estas cosas. Cuando abandona a una chica, simplemente deja de verla. Se vuelve transparente para él. En el caso de Miss Monroe es difícil.

Volvamos a 1962. Marilyn baila y alrededor hay quince frascos de pastillas desparramados por la moqueta. Está previsto que el rodaje de *Something's Got to Give* comience el 9 de abril. Todo va mal: George Cukor, el director, aterrorizado por tener que trabajar una vez más con Marilyn, se hace el sueco. Conoce los problemas que le esperan y odia el desorden que crea Marilyn, las dificultades que plantea, la falta de respeto que manifiesta hacia todo el equipo. Quiere tener un guión más o menos coherente y pide algunos retoques. La Fox, por su parte, está totalmente colapsada por el desastre de *Cleopatra*. Los decorados se vienen abajo, los escándalos se suceden, Liz Taylor está enamorada de Richard Burton, Liz Taylor abandona a su marido Eddie Fisher... En Los Ángeles circulan los rumores, los equipos que vuelven de Roma hablan. Marilyn no se pierde un rumor. JFK tampoco, pues adora los chismes.

En la fecha acordada, la 20th Century Fox exige la presencia de Marilyn. El tono sube. Los productores están rabiosos. La fecha del rodaje se vuelve a retrasar. El actor principal, Dean Martin, trata de tomárselo con paciencia. Cyd Charisse, la actriz sublime de *La bella de Moscú*, que tiene el segundo papel, hace pruebas de vestuario. Marilyn interviene: su rival no puede estar más sexy que ella. Tendrá que usar ropa muy seria. ¿Deseará realmente Marilyn hacer esta película?

De momento, se larga. Primero, a Florida, donde Joe DiMaggio sigue el entrenamiento de su equipo favorito, los New York Yankees. Luego visita a Isadore Miller, el padre de Arthur, un anciano con quien ha establecido vínculos afectivos.

El 6 de febrero, Marilyn llega a Miami y se dirige al Fontainebleau Hotel, el *palace* favorito de los políticos, de los actores y de los gánsteres. Allí, en una suite del último piso, con vistas al mar, la espera The Prez. Cae en sus brazos. En su cabeza resuena «First lady! First lady!» con ritmo de rumba.

******

POMPAS FÚNEBRES

Alvah Bessie

En su última entrevista publicada ("Life", 3 agosto), que por su gran libertad fue de hecho un testimonio muy revelador, Marilyn Monroe citó a Goethe diciendo: «El talento se cultiva en la intimidad». Luego añadió: «Y es completamente cierto... Pero la gente siempre está encima de ti. Se diría que les gustaría disponer de ti, que les gustaría apropiarse de los pedazos de uno mismo... La industria del cine debería comportarse [con nosotros] como una madre cuyo hijo acaba de escapar por los pelos de ser atropellado por un coche. Pero en lugar de abrazar al niño, se apresura a castigarle».

El 5 de agosto, Marilyn Monroe había muerto por una dosis excesiva de nembutal. Tenía 36 años. El "símbolo sexual" de nuestro tiempo no dejó ninguna nota, pero en el artículo de "Life" señaló con el dedo a sus asesinos. «Ellos» son la industria del cine, y es la industria del cine quien la mató.

Si eso os parece exagerado, bastará con que echéis una rápida mirada a lo que le había sucedido a esta joven, que estaba lejos de ser un mero símbolo sexual. «Ahí está lo fastidioso», decía al redactor de "Life", «un símbolo sexual se convierte en un objeto. Yo detesto ser un objeto». Y cuando se negó a ser un objeto, tuvo que pasar por el aro. Su fracaso fue triunfalmente anunciado por Hedda Hopper en un artículo en la primera página del "San Francisco Cronicle" del 19 de junio.

«Marilyn Monroe está acabada... ha 'fallado'... Despedida por Twentieth-Century Fox, es dudoso que cualquier otro productor quiera arriesgar millones de dólares sobre su humor y sus caprichos.» Claro está que Hopper decía que se sentía «desesperadamente consternada por ella», pero nos sorprende muy poco la gazmoña hipocresía de una mujer cuyo único hecho notorio fue ser una de las siete mujeres de Len De Wolfe Hopper, pues había tomado a la Monroe por blanco desde que ésta había asegurado su estatuto de *star*.

En uno de los principales artículos de "Frontier Magazine" (marzo 1961), uno de los Diez de Hollywood, escribió: «Las perras-diosas la odian cordialmente y no des-

perdician nada para abatirla, desgarrarla, denunciarla por sus retrasos, su modales "no cooperativos" o su "ingratitud" frente a la industria.

Es evidente que su seducción universal es una espina clavada en las áridas gargantas de las más flacas (o las más obesas) entre las harpías de la prensa chismosa, pero hay otros hechos aún más importantes: desde sus principios jamás ha jugado el juego de Hollywood; desde hace años, no se ha prestado a la mera y simple publicidad que alimenta de *filet-mignon* y *champagne* a esos parásitos; no telefonea a la querida Hedda o a la Louella querida para que sean "las primeras en saber..." Y más importante todavía: ha infringido el código de Hollywood, se ha casado con un hombre inculpado por ofensa al Congreso, le ha apoyado cuando era insultado de punta a punta del país y absuelto finalmente por los más altos Tribunales. Pues no hay duda de que la ofensa de Miller juega un gran papel en las causas de las ofensas infringidas a un tiempo a ella y al primer dramaturgo de América por los periodistas de cine y los más reaccionarios propagadores de chismes».

En la entrevista de "Life", Marilyn reveló nuevas cosas sobre lo que sucedió cuando Miller estaba en el potro: «... cierto alto responsable de la compañía declaró que o bien él daba nombres y que, por tanto, yo tenía que convencerle de que le hiciera, o sino yo estaba acabada. Yo dije: 'Estoy orgullosa de la posición tomada por mi marido, y estaré a su lado hasta el final'.»

Miller no dio nombres y Monroe estuvo a su lado, y en su entrevista de "Life" mostró cierto desprecio hacia los altos responsables de la compañía que controlan la industria cuando declaró: «Al fin y al cabo, yo no estoy en una academia militar. Un estudio es también un lugar donde se practica un arte, no es únicamente una fábrica». También: «Yo no me considero una mercancía, pero estoy segura de que hay cantidad de personas que no me consideran otra cosa. Incluida cierta firma cuyo nombre callaré.» Igualmente: «Y debo decir que si yo soy una *star* es porque el público ha hecho que lo sea. No la firma, ni una persona en particular, sino el público.» Y seguía: «Si se fijan, en Hollywood, donde se han ganado millones y billones de dólares, no existe ninguna clase de monumento o de museo... Nadie ha dejado algo tras de sí: han llegado han saqueado, siguen saqueando... Los que han ganado los millones de dólares, nunca los obreros».

Pues si Monroe fue algo políticamente, fue progresista. En "Redbook Magazine" de agosto de 1962, le preguntaron si tenía pesadillas: «La bomba H es mi pesadilla», dijo el entrevistador; y lo preguntó: «¿Cuál es la suya?»

Jamás pudo tampoco olvidar su origen: hija ilegítima de una mujer que pasó la mayor parte de su vida en un manicomio; enviada a un orfelinato y luego a doce hogares adoptivos, con más palos que comida y bebida; "adoptada" por unos fanáticos religiosos y violada a los nueve años por "un amigo de la familia", partió de menos que cero para alcanzar la fama mundial y la opulencia financiera.

Además de ello, había sufrido tres fracasos matrimoniales, una (o más) tentativa de suicidio y dos abortos, y toda su vida fue víctima de la inestabilidad emocional hecha casi inevitable gracias a tales acontecimientos. Y el hecho que la inestabilidad sea una de las causas determinantes de su muerte no anula en nada la evidencia de que fue víctima de la codicia de sus patronos y de su determinación de obligar a su *hot property* (su "vaca lechera") a someterse al conformismo más absoluto.

¿Cómo explicar de otra manera la *vendetta* que la persiguió a partir del día en que plantó a Hollywood, durante los años cincuenta, y fue a Nueva York para estudiar en el Actor's Studio? En aquella época estaba en el apogeo de su carrera y sus filmes habían representado millones para su compañía. Pero ella quería más: quería convertirse en una buena actriz en lugar de seguir siendo una *pin-up*; quería guiones mejores, mejores directores –y más dinero. Y la compañía capituló.

Pero la *vendetta* persistió, y no hubo nada de lo que hiciera esa joven, bien expresar su deseo de interpretar Gruchenka en *Los hermanos Karamazov*, leer libros un poco menos superficiales, y hacer saber que se tomaba su trabajo en serio, que no sirviera para convertirla en blanco de la burla y de la calumnia.

El filme que Arthur Miller escribió para ella (*Vidas rebeldes*) fue objeto de ataques antes incluso de que el realizador John Huston hubiera rodado el primer plano, y cuando se distribuyó, la avalancha de críticas reticentes que acogieron ese argumento progresista, soberbiamente desarrollado, fue increíble. Los tiros dirigidos contra la Monroe como persona prosiguieron día a día, y no procedían únicamente de la Hopper, sino de Floribel Muir y Dorothy Kilgallen, del escritor deportivo Charles McCabe, de esa institución llamada Walter Winchell, de Herb Caen y Simon Lee Garth de "Confidential", de los fan y *movie magazines*, de Lucius Beebe, Donovan McClure y Ron Firnrite del "San Francisco Cronicle", e incluso de críticos *highbrow* como Stanley Kauffman del "The New Republic".

Los rumores reprocharon abiertamente a la Monroe la muerte de Clark Gable, ocurrida inmediatamente después del final de rodaje de *Vidas rebeldes*. Y simultáneamente, el fracaso de su matrimonio con Miller fue atribuido a un romance con lves Montand, su pareja de *El multimillonario*.

Incluso su ingreso en un hospital psiquiátrico de Nueva York, a fines de 1960, fue motivo de comentarios venenosos por parte de las harpías de la prensa, cuya única consideración se dirige hacia lo que Hedda Hopper adora y desea proteger: el «riesgo de millones de dólares» metidos en películas que deberán rendir muchos millones más, bajo pena de ser juzgados sin valor por sus fabricantes.

Se dijo que Monroe había costado seis millones a la Twentieth-Century Fox porque no había estado regularmente presente en el plató de *Something's Got to Give*. Liz Taylor ha costado a la misma compañía muchos millones más por sus numerosas indisposiciones y el tiempo que le ocupaban en los alrededores de Roma sus

amores con su pareja en *Cleopatra*. Pero la Fox recuperará esos millones y ganará otros tantos exactamente como los habría ganado con *Something's Got to Give* si hubiera mostrado algún afecto por la Monroe cuando decía que estaba enferma.

Solamente sus médicos pueden decirnos si sus enfermedades eran físicas o psicológicas. Pero Frank Sinatra fue el único del mundo del *show business* que la defendió en el momento cuando declaró (United Press, 20 julio): «Me sorprende... la decisión de la Fox de abandonar el filme. Los dirigentes del estudio querían dar un ejemplo, y Miss Monroe fue el chivo expiatorio».

Los "dirigentes" de la Fox, que habían perdido millones en el curso de los cinco últimos años –no por culpa de Elizabeth Taylor ni de Marilyn Monroe, sino porque habían hecho porquerías– despidieron después a Spyros Skouras y reinstalaron en la cabeza a Darryl Zanuck. Él hará restallar el látigo, dará unos golpes en la mesa, suprimirá empleos y disminuirá los salarios. Pero la Industria será más pobre, debido a la perdida de una personalidad adorable y magnética que podía llegar a ser una artista en lugar de un símbolo sexual, o de un "objeto".

En 1956, Monroe le confesaba a Pete Martin: «Ahora comienzo a ver claro en mí. Podría decirse que cada vez puedo mirarme más de cara. He pasado la mayor parte de mi vida huyéndome.» Incluso antes, en 1952, "Life" (que, y eso le honra, ha tomado de manera general su defensa, y la admiraba y comprendía) publicaba: «Está tranquila, amistosa... piensa en los duros golpes recibidos en su juventud sin complacimiento ni autocompasión y espera que le han enseñado sobre la gente unas cuantas pequeñas cosas capaces de ayudarle en su oficio. Pues, pese a que todo Hollywood esté a sus pies, ella sigue obsesionada por una irrazonable ambición infantil: desea ardientemente convertirse en una actriz».

«El motivo (de sus retrasos, de su celo, de su sed de perfección)», ha dicho el coreógrafo Jack Cole, «es un miedo terrible al fracaso. Es una gran *star* sin experiencia. Tiene miedo y carece de confianza en sí misma» ("Life", 15 agosto 1960). Y en el mismo artículo, Jerry Wald, que produjo *El multimillonario* para la Fox, declaraba: «Está desprovista de malicia. No tiene mal carácter. Es una verdadera *star* –un cuerpo radiante, una personalidad única, una leyenda...»

La niña bautizada Norma Jeane Baker, había tenido en 1926, en el antiguo Hospital General de Los Ángeles, este sueño: «He soñado que estaba de pie en una iglesia, completamente desnuda, y que todos estaban acostados a mis pies sobre el suelo, y yo caminaba desnuda, con una sensación de libertad, por encima de sus cuerpos tendidos, procurando no pisar a nadie.» Llegó un momento, durante las horas nocturnas que separaban el 4 y el 5 de agosto, en que Norma vio finalmente claro en ella, y el cuerpo radiante se consumó. Una parte de su sueño de infancia se realizaba: las personas que la habían hecho *star* estaban tendidas a sus pies y ella caminaba, desnuda, con una sensación de libertad, atenta a no pisar a nadie.

UN CADÁVER EXQUISITO

Thomas T. Noguchi

Algo difícil de creer. El 4 de noviembre de 1982 tuve que conducir hasta la fiscalía de Los Ángeles para contestar a ciertas preguntas sobre un posible asesinato. Lo insólito de ese "asesinato" era que había ocurrido nada menos que veinte años atrás. Y, a pesar de todo, la ciudad de Los Ángeles abría una investigación sobre el polémico fallecimiento de Marilyn Monroe sucedido dos décadas antes. A esas alturas de 1982 ya no ejercía como forense jefe de Los Ángeles, pues había sido degradado y me hallaba en medio de una apelación para ser rehabilitado. Aun así, el fiscal del distrito deseaba verme: yo era el patólogo que había efectuado la autopsia de Marilyn Monroe, y, en último término, los datos revelados por el informe de mi autopsia habían sustentado las acusaciones de asesinato. Mi autopsia, en opinión de los investigadores privados, probaba que Marilyn Monroe había sido víctima de un crimen pese al dictamen de Theodore J. Curphey, forense jefe en 1962, quien, apoyándose en esa autopsia y en otras pruebas, había concluido que la muerte de Marilyn Monroe se debió a una sobredosis de Nembutal y de hidrato de doral. El veredicto de un forense nunca (en mi trayectoria profesional) ha sido tan ardua y largamente disputado.

Durante los anteriores veinte años, los periodistas de investigación se habían dirigido a mí en incontables ocasiones. Muchos de ellos estaban convencidos de que el senador Robert F. Kennedy era el amante de Marilyn y de que éste había ordenado que la mataran mediante una inyección. Alegaban que había pruebas de un encubrimiento por parte del Gobierno e insistían en que el diario que Monroe guardaba había desaparecido misteriosamente. Al final, la presión popular llegó a tal extremo que la fiscalía de Los Ángeles se vio obligada a reabrir el caso; por ese motivo me convocaban a los juzgados. Entré en un despacho y me senté; dos ayudantes del fiscal estaban al otro lado del escritorio. Sus palabras abordaron directa-

mente los interrogantes que habían llevado de cabeza a los investigadores durante años, y en particular éste: «Si Marilyn Monroe ingirió decenas de somníferos, ¿cómo es que no se halló ningún rastro de esos fármacos en el tracto intestinal?».

Mientras respondía a esa pregunta, mi mente viajó hasta el año 1962, cuando yo, un joven e impresionable forense, vi por primera vez el cadáver de Marilyn Monroe. La siguiente cuestión que me plantearon fue «¿qué aspecto tenía a su muerte?», y sólo pude responder con estas palabras tomadas del poeta Petrarca: «Era lo que morir llaman los necios: en su rostro la muerte era belleza».

Los ayudantes del fiscal me devolvieron al presente con esta pregunta:

—Según dice aquí, el tinte amarillo del Nembutal tuvo que haber dejado algún rastro en su estómago, sin embargo no se encontró ninguno. ¿Cómo puede ser?

Procedí a responder de nuevo, pero en el fondo de mi cerebro consideraba las razones por las que aquella hermosa actriz había causado tal fascinación en vida y tanto desconsuelo al morir. ¿Por qué Marilyn Monroe seguía tocando la fibra sensible del país pasados tantos años? ¿Por su belleza? ¿Su vulnerabilidad? ¿Su talento? ¿O por el gran misterio sin resolver de su relación con los carismáticos hermanos Kennedy?

******

Los globos subían flotando hasta el techo del enorme Madison Square Garden, las bandas de música tocaban y los elefantes barritaban. El apuesto presidente de Estados Unidos y su resplandeciente esposa contemplaban desde un palco el escenario donde se desarrollaban los festejos. Era el 29 de mayo de 1962, el cuadragésimo quinto cumpleaños de Kennedy. Pero el foco esa noche no estaba puesto en el joven presidente. Los cientos de invitados esperaban ansiosos la aparición de la verdadera estrella, la fuente de los ríos de tinta tal vez más caudalosos en la historia del cine, la deslumbrante actriz Marilyn Monroe.

Ese mismo año, el presidente Kennedy había conocido a Monroe en Las Vegas, Nevada, a través de su amigo común, Frank Sinatra. Ella había accedido a intervenir con una canción en la fiesta de cumpleaños del presidente, pero todos los invitados esa noche (y casi todos los norteamericanos) sabían que Marilyn era siempre impuntual hasta extremos que rayaban en la descortesía. ¿Haría esperar en esa ocasión al presidente de Estados Unidos? ¿Lo pondría en una situación embarazosa?

De pronto, un círculo de luz iluminó una esquina del recinto y Marilyn Monroe apareció montada a lo amazona sobre un elefante. Llevaba un vestido de lentejuelas ceñido, y se abrió paso hasta el centro del enorme escenario, donde había un micrófono instalado sobre una plataforma. El público rugió cuando ella comenzó a cantar con su inimitable voz infantil exhalando profundos suspiros entre las sílabas:

«Happy... birthday... to you, happy birthday to... you, happy birthday... dear Mr. President, happy birthday to yoooou.'»

La apoteósica ovación que siguió fue el clímax del festival; mas para Marilyn, la verdadera cumbre de esa noche quizá se alcanzó algo más tarde, durante una fiesta privada organizada por Arthur Krim, de la United Artists y destacado contribuyente del Partido Demócrata, pues allí coincidió por primera vez con Robert F. Kennedy, el hermano del presidente.

Adlai Stevenson describe la escena en una carta que le escribió a Mary Lasker: «Déjame que te hable sobre los peligrosos encuentros que tuve anoche con Marilyn Monroe. Se había vestido con eso que llama «carne y lentejuelas». ¡Yo no vi ninguna lentejuela! Esos encuentros, debo aclararlo, sólo fueron posibles tras romper la férrea línea defensiva montada por Robert Kennedy, que revoloteaba a su alrededor como una polilla en torno a una llama.»

También estaba presente (y al acecho, por lo que parece) el historiador Arthur Schlesinger, quien anotó en su diario: «No creo haber visto jamás a una persona más hermosa. Me quedé prendado de su estilo, y también de su ingenio, nada obvio, cándido y enormemente agudo. Pero a su lado no te abandona una terrible sensación de irrealidad: como si estuvieras hablando con alguien bajo el agua. Bobby y yo nos retamos en broma para conseguirla: ella fue de lo más agradable con él y simpática conmigo, pero luego se refugió en su propia neblina reluciente.»

El episodio parece más bien inocuo, pero en su premiada biografía "Robert Kennedy and His Time", Schlesinger contó bastante más, alimentando así los rumores que desde ese momento han rodeado la enigmática muerte de Marilyn Monroe. «Había en ella algo mágico y desesperado a la vez», escribió:

«Robert Kennedy, siempre atento y simpático, capaz de responder con absoluta franqueza a la aflicción, se las arregló para traspasar esa neblina reluciente como pocos antes. Volvió a encontrarse con Monroe en Los Ángeles, en casa de Patricia Lawford. Ella lo llamó después en Washington bajo un nombre supuesto. Muy a menudo daba muestras de turbación. Angie Novello (una auxiliar del Departamento de Justicia) hablaba con ella más a menudo que el fiscal general. Uno sospecha que Robert Kennedy vino a encarnar todas las fantasías del que sería su último verano. Con ojos soñadores, Monroe le confesó a su amigo W. J. Weatherly, del "Manchester Guardian", que no descartaba volver a casarse, y que lo podría hacer con un político de Washington, sin dar ningún nombre. Según otro amigo suyo, Robert Slatzer, la actriz le contó que Robert Kennedy se había comprometido a casarse. Tal como diría Weatherly: «¿De verdad creyó en algún momento que un Kennedy iba a arruinar su carrera política por ella?».

Precisamente, ése es el móvil que para una generación de periodistas de investigación se oculta tras la muerte de Marilyn Monroe. Uno de los más locuaces era el

propio Robert Slatzer, quien aseguraba que había estado fugazmente casado con Monroe a comienzos de los cincuenta y que mantuvo con ella una relación de amistad hasta el día de su muerte. En el libro "The Life and Curious Death of Marilyn Monroe", publicado en 1974, Slatzer afirma que cuando Robert Kennedy incumplió su promesa de boda, Marilyn tuvo ocasión de chantajearlo con un diario misteriosamente desaparecido tras su fallecimiento. Dando crédito a estas conjeturas, el investigador privado de Los Ángeles, Robert Speriglio dijo que, tras haber estudiado la trayectoria de Slatzer, creía en la veracidad de su boda con Monroe y corroboraba lo afirmado por el periodista. Basándose ya en sus propias indagaciones, Speriglio también pensaba que Monroe había sido asesinada a causa del diario.

Veinte años después del suceso, las especulaciones sobre el cómo y el porqué de la muerte de Marilyn Monroe han ido creciendo al mismo ritmo que las teorías que circundan los asesinatos del presidente Kennedy y del propio Robert Kennedy. La corriente mayoritaria ve en la muerte de Monroe un crimen cuyo propósito era callarla para así evitar que destruyera la carrera política de Robert Kennedy. Yo determiné que la causa de su muerte fue el suicidio (lo dije hace veinte años y hoy lo confirmo), pero admito que muchas incógnitas preocupantes continúan sin respuesta.

Norma Jeane Baker nació en el Hospital General de Los Ángeles (actualmente el Centro Médico de la Universidad de California del Sur). Su madre tenía antecedentes de enfermedad mental. Su padre, un "motero", había abandonado el hogar antes de que Norma Jeane naciera y se mató en un salvaje accidente de tráfico menos de tres años después. Cuando ingresaron a su madre en una institución mental, la pequeña fue enviada a vivir con una variopinta colección de padres adoptivos, desde alcohólicos marginales a fanáticos religiosos. Entre casa y casa pasó años en el orfanato de Los Ángeles.

La guerra la salvó. A partir de 1942, las mujeres comenzaron a trabajar en las empresas militares y Norma Jeane pudo liberarse de las casas de acogida al casarse con James Dougherty, quien le garantizaba más seguridad a largo plazo. Pronto consiguió trabajo en una factoría aeronáutica. Allí inició el proceso hacia la madurez. Pero ese año marcó también la eclosión de su belleza: cabello rubio y sedoso, ojos grandes y soñadores entre el gris y el azul y una figura voluptuosa saludada con silbidos en la fábrica. Al final de la guerra tenía diecinueve años, y los fotógrafos empezaban a interesarse por ella.

Y seguía aferrada a un sueño de infancia que ella misma recordó en una conmovedora entrevista años después, cuando daba sus primeros pasos como actriz de cine atrapando pequeños papeles. En esa charla con James Bacon, columnista de la Associated Press, contó que una de las casas en las que había vivido de niña estaba cerca de los estudios RKO, donde se hallaban en ese momento. Sus padres de acogida le daban una paga de cinco centavos al mes a cambio de que fregara los platos.

—Tenían hijos propios, y cuando llegó la Navidad pusieron un árbol enorme. Todos los niños de la casa recibieron regalos excepto yo. Uno de los niños me dio una naranja.

Marilyn dijo que aún recordaba el momento en que se comió la naranja a solas.

—Si levantaba la cabeza y miraba hacia arriba podía ver la torre de agua de los estudios RKO. Creo que fue entonces cuando decidí que algún día me convertiría en actriz y que llegaría a entrar en esos estudios. Y aquí estoy –le dijo a Bacon–. De verdad, es un sueño hecho realidad.

Movida por ese sueño, Norma Jeane se divorció de Dougherty en 1946 y se sumó a las interminables filas de jóvenes actrices que llegaban cada año a Hollywood conscientes de que tras las puertas cerradas de los estudios se guardaba un fantástico tesoro de fama y riquezas. Para abrirse paso no sólo se requería talento, sino también un "aspecto", una silueta, una inflexión en la voz... Pero el éxito no saludó de la noche a la mañana a esa joven que había pasado a llamarse Marilyn Monroe, pues transcurrieron cuatro largos años antes de que obtuviera un papel secundario en una película de gángsteres titulada *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950). Sus escenas eran breves pero electrizantes: su belleza y sensualidad junto con una inocencia vulnerable que lo traspasaba todo (y que nunca llegaría a perder) cautivaron a los espectadores. Tales virtudes no pasaron inadvertidas ni a los recién ganados fans ni a los jefes de los estudios. Sus papeles fueron creciendo en extensión y mejorando en calidad hasta que en 1953 un escándalo casi echó por tierra su ascenso: el descubrimiento de que había posado desnuda para un calendario cuando sólo era una obstinada aspirante a estrella.

Los mandamases de los estudios esperaban que una ola de in dignación y estupor barriera el país. Sin embargo, sorprendentemente, esas críticas nunca se produjeron. Había algo en Marilyn que atraía a la gente, no estaba muy claro qué. Mostrando gran valor dio una conferencia de prensa en la que hizo frente a los belicosos periodistas. ¿Por qué había posado desnuda?

—Porque necesitaba el dinero –fue la sencilla respuesta de Monroe.

—¿Pero es verdad que no llevaba nada encima? –preguntó una periodista que, al parecer, no podía concebir tanta desnudez.

—Sólo la radio –dijo Monroe con una sonrisa que se ganó el corazón de todo el mundo para siempre.

La polémica del calendario catapultó a Monroe como una figura internacional, un estatus que ya nunca abandonaría. En la cima de su celebridad recibía miles de cartas a la semana, entre ellas decenas de propuestas de matrimonio. De acuerdo con el "New York Times", los comunistas llegaron a acusarla de ser un ardid capitalista para que los estadounidenses olvidaran sus tristes vidas. Pero en algún momento las cosas empezaron a torcerse. En 1954 se casó con el jugador de béisbol Joe

DiMaggio, el deportista más famoso del país. El matrimonio duró tan sólo nueve meses. En 1956, Marilyn vivió otra "boda de ensueño", esta vez con el dramaturgo Arthur Miller, uno de los intelectuales más prestigiosos de la nación. El sueño también acabó en divorcio cuatro años después. Durante su etapa de mayor éxito, la actriz no dejó de encadenar un fiasco personal tras otro, con varios abortos naturales y dos matrimonios fallidos. Para colmo de males, los médicos le comunicaron que no podría tener hijos en el futuro.

Y entonces su carrera comenzó a descarrilar. Los filmes *El multimillonario* (*Let's Make Love*, 1960) y *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961) fueron fracasos de taquilla. Su siguiente película, *Something's Got to Give* (1962), originó un enfrentamiento con el estudio, la 20th Century-Fox. En un principio, la actriz se negó a intervenir en esa cinta, pero la productora, que hasta entonces había reverenciado a la estrella, rechazó por primera vez plegarse a sus deseos. El amargo mensaje estaba muy claro: había dejado de ser una apuesta segura a la que se le permitía dictar las normas.

En ese panorama descorazonador, la irrupción de los dos hermanos Kennedy en su vida debió de parecerle mágica y estimulante. La chusma de Hollywood podía haberla humillado, pero ahora el rumor de su romance con el presidente de Estados Unidos tomaba cuerpo. Y acto seguido era el hermano de éste, el fiscal general, quien le prestaba atenciones especiales que incluían visitas a su casa de Hollywood.

Pero los demás puntales de su vida se desmoronaban. Con una economía maltrecha, se había visto obligada a renunciar a su costoso chalé en el Beverly Hills Hotel y a cambio alquiló una modesta casa en Brentwood. Tomaba tantos tranquilizantes que alarmó a su psiquiatra, quien tuvo que someterla a un tratamiento para reducir la dosis. Y entonces, por una razón desconocida, la única luz que brillaba en su existencia, el contacto de los Kennedy, comenzó a parpadear. Eso marcó el inicio de sus llamadas "perturbadas" a Robert Kennedy hasta que, al final, éste dejó de ponerse al teléfono. En ese punto, Marilyn cayó en una depresión tan profunda que su psiquiatra, el doctor Ralph Greenson, le recomendó encarecidamente que contratara los servicios de una enfermera-asistenta, Eunice K. Murray, para que cuidara de ella. Y, a pesar de tenerlo todo en contra, Monroe no se rendía. Se dirigió al presidente de la 20th Century-Fox para reactivar el rodaje de la película interrumpida. Y barajaba ofertas para participar en un musical de Broadway y en un gigantesco espectáculo en Las Vegas con el que iba a ganar cincuenta y cinco mil dólares por semana. De modo que la señora Murray no estaba especialmente alerta cuando Monroe bajó a desayunar el 4 de agosto de 1962.

—¿Zumo de naranja? –dijo Marilyn con una sonrisa–. Me apetece.

Cubierta con una bata azul, dio muestras de un humor inmejorable mientras se sentaba a la mesa frente a la enfermera y se servía algo de zumo. Tenía ganas de hablar, pero, de pronto, una frase sobresaltó a la señora Murray.

—¿Tenemos oxígeno en casa?

«¿Oxígeno?», pensó la enfermera. No estaban en un hospital. ¿Por qué iba a guardar alguien oxígeno en un domicilio particular? Le respondió a Marilyn que no, y le preguntó para qué lo quería. La actriz dijo que preguntaba sólo por curiosidad.

Esa misma mañana, la señora Murray llamó por teléfono al doctor Greenson y le puso al corriente de la extraña pregunta. El psiquiatra prometió pasarse por allí más tarde para hablar con Marilyn.

Alrededor de las doce, la enfermera oyó una fuerte discusión en el vestíbulo. Pat Newcomb, agente de prensa y amigo personal de Marilyn, había pernoctado en la casa. Según pudo entender la enfermera, Monroe se había enfadado con Newcomb porque éste le había quitado las píldoras que empleaba para conciliar el sueño. Ése era el motivo, comprendió la señora Murray, por el que Marilyn, que no solía despertarse hasta el mediodía, había bajado a desayunar tan temprano. Newcomb se despidió dando un portazo.

El doctor Greenson llegó por la tarde y pasó dos horas con su célebre paciente. Más tarde apuntó que la encontró «confusa y desorientada», pero ni siquiera años después del trágico suceso divulgó los motivos de Marilyn para formular la pregunta sobre el oxígeno.

Monroe, como era habitual, permaneció en bata todo el día y se pasó la mayor parte del tiempo en la cama pegada al teléfono. La señora Murray no advirtió ningún indicio de depresión suicida. De hecho, a las siete y media de la tarde la oyó reírse mientras charlaba por teléfono con el hijo de Joe DiMaggio, Joe Junior.

Sin embargo, y éste es uno de los elementos más extraños del caso, apenas media hora después de que esa amena conversación tuviera lugar, Marilyn Monroe agonizaba. Sabemos esto gracias a una llamada telefónica que la actriz recibió en torno a las ocho de esa noche. La identidad de la persona que hizo la llamada ha dado también mucho juego a los partidarios de la teoría del asesinato. Era el actor Peter Lawford, cuñado de Robert Kennedy.

Lawford no reveló la existencia de esa conversación hasta que el columnista Earl Wilson, amigo personal de Marilyn, averiguó cómo se había producido. Veinte años más tarde, en su columna del "New York Post", Wilson señalaba: «He estado rememorando el fin de semana de hace veinte años en que Marilyn Monroe nos dejó misteriosamente. Recuerdo bien las últimas palabras que otra persona la oyó pronunciar. Marilyn se las dijo a Peter Lawford y él me las transmitió: 'Eh, Charlie', le dijo el actor a Monroe... [Ese saludo era muy común entonces.]».

El propósito de su llamada era recordarle que había quedado con él y unos amigos para jugar al póquer y luego ir a cenar. Su mujer, Patricia, se encontraba en Cape Cod, en la residencia de los Kennedy. De acuerdo con Lawford, Monroe arrastraba las palabras al hablar. Le dijo que no podía acudir a la cena esa noche. Luego

añadió algo que dejó helado al actor: «Dile adiós a Pat, dile adiós al presidente. Y adiós a ti también porque has sido un buen chico». Entonces colgó bruscamente. De acuerdo con Wilson, Lawford comentó que cuando alguien se despide así «parece que no hay marcha atrás». Creyó que la actriz se estaba muriendo y, alarmado, llamó a su mánager, quien le recordó la existencia de un problema: «Eres el cuñado del presidente de Estados Unidos, no puedes presentarte allí». El mánager, al parecer, se las arregló para localizar a Milton Rudin, el agente de Monroe, quien telefoneó a la actriz.

Para entonces eran las nueve y media y había pasado una hora y treinta minutos desde la charla de despedida. Rudin preguntó si Marilyn se encontraba «bien». La señora Murray acababa de ver una luz en el dormitorio de Monroe y el cable del teléfono reptando por debajo de la puerta. Cuando Monroe estaba desvelada y no había tomado píldoras, trasladaba el aparato a otra habitación por la noche. De modo que la enfermera pensó que Monroe estaba bien y Rudin se tranquilizó. La señora Murray se fue a la cama, pero en algún momento de la noche se despertó y advirtió que la luz de la habitación de Marilyn seguía encendida. La actriz nunca se quedaba despierta hasta tan tarde. ¿Había pasado algo? La enfermera intentó abrir la puerta y la encontró cerrada. Monroe no respondió a sus llamadas. Asustada, la señora Murray llamó al doctor Greenson, quien tuvo que romper una ventana con el atizador de la chimenea para acceder al dormitorio. Encontraron a la famosa actriz tendida sin ropa sobre la cama. En una imagen conmovedora que se transmitió como un rayo por todo el mundo, yacía muerta con un brazo extendido y la mano en el teléfono.

El sargento Jack Clemmons, inspector de guardia en la comisaría de Los Ángeles Oeste, registró una llamada del doctor Greenson informando sobre la muerte de Monroe a las 4:25 de la mañana del domingo. «¿Marilyn Monroe?», se preguntó. Debía de ser una broma. En lugar de dar aviso a una patrulla, como hubiera hecho normalmente, fue en persona a comprobar la veracidad de la llamada. Clemmons comenzó a sospechar de inmediato sobre las circunstancias de aquella muerte. Para empezar, había algo que no cuadraba con el tiempo: la señora Murray comentó que habían encontrado el cuerpo poco después de la medianoche y, sin embargo, la policía no fue avisada hasta las 4:25. ¿Qué sucedió mientras tanto? El doctor Greenson declaró que había telefoneado a los estudios y a colaboradores de Monroe, pero el sargento no se creyó que esas llamadas le hubieran podido ocupar cuatro horas. ¿Alguien se había encargado de destruir las pruebas de un delito?

Esa misma mañana fui a la Oficina Forense para iniciar mi jornada laboral. En mi condición de ayudante me tocaba trabajar todos los domingos y a veces los siete días de la semana, pues andábamos cortos de personal y el trabajo se acumulaba. Pero esa mañana percibí que algo extraño sucedía. El doctor Curphey había telefo-

neado temprano a la oficina para dejarme un mensaje. La nota que había sobre mi escritorio rezaba: «El doctor Curphey quiere que el doctor Noguchi haga la autopsia de Marilyn Monroe». Ni por un segundo pensé que podía referirse a la estrella de cine. Simplemente creí que se trataba de otra mujer que por azar se llamaba igual, quizá porque para mí, como para casi todos los estadounidenses, Marilyn Monroe sólo era un hermoso fantasma de la pantalla, no una persona real. De hecho, mis primeros pensamientos se desviaron mucho de esa dirección: supuse que aquella autopsia planteaba un problema científico especial. En una situación normal era un trabajo indicado para un médico forense con más experiencia. Y, sin embargo, el doctor Curphey se había molestado en llamar un domingo a primera hora para adjudicarme la tarea.

Estaba acostumbrado a que me encomendaran los casos científicos más complejos porque, dentro del equipo del doctor Curphey, yo era el único que pertenecía al cuerpo docente de una universidad: trabajaba como profesor asistente de patología en la Universidad Loma Linda y contaba con titulación tanto para la rama clínica como para la anatómica. Así pues, creyendo que la denominada Marilyn Monroe iba a darme algún quebradero de cabeza, empecé a leer el informe del inspector sobre su fallecimiento. La finada era una mujer caucásica, de ojos azules, un metro y sesenta y cinco centímetros de estatura y cincuenta y dos kilos de peso. Un médico llamado Engelberg había certificado su muerte. Junto a su cama se habían hallado numerosos frascos de pastillas, proseguía el informe, entre ellos uno de Nembutal, un somnífero, y un recipiente parcialmente vacío de hidrato de cloral, un narcótico "fulminante" famoso por ser un ingrediente básico en el Mickey Finn.

Bajo el epígrafe "información adicional" encontré la primera pista real sobre lo que había desencadenado la muerte de aquella mujer: «El doctor Hyman Engelberg, 9370 Wilshire Boulevard, le había repuesto la dosis de Nembutal anteayer». Y más adelante me topé con este apunte: «El psiquiatra habló ayer con ella y estaba muy abatida».

Aquella mujer había adquirido el viernes cincuenta nembutales, y al día siguiente el frasco que tenía junto a la cama estaba vacío. Un caso rutinario de suicidio, pensé. Pero entonces, ¿por qué me lo había asignado el doctor Curphey? Tal vez la autopsia desmentiría los datos arrojados por el informe del inspector. Sabía por experiencias anteriores que las autopsias suelen dar sorpresas. En mi opinión, por lo menos, el veinte por ciento de las autopsias hechas en el país revelan que la hipótesis inicial sobre la causa de la muerte estaba equivocada.

Alrededor de las nueve y media de esa mañana me puse la bata blanca y recorrí un pasillo iluminado por tubos fluorescentes hasta llegar a la sala de autopsias. Nada más abrir la puerta, el olor a formol me hizo sentir la presencia de la muerte. Delante de mí, bajo la luz fluorescente, se abría una habitación sin ventanas. Las me-

sas inmaculadas se distribuían en orden a lo largo del suelo embaldosado; cada una de ellas estaba equipada con una manguera y un sistema de drenaje, un lavabo y una balanza. Los patólogos dictaban sus observaciones a un magnetófono al mismo tiempo que se desarrollaba la exploración, o a lo sumo un poco después.

Si lo pienso ahora, la presencia de John Miner, ayudante del fiscal del distrito y enlace con nuestro departamento, tendría que haberme hecho suponer de inmediato que afrontaba un "caso especial".

El cadáver que se hallaba sobre la mesa estaba cubierto por una sábana blanca. Lo destapé lentamente y me detuve. Me costó unos instantes hacerme a la idea de que estaba contemplando el rostro de la verdadera Marilyn Monroe.

Era la primera vez que, en mi corta trayectoria profesional, me sentía afectado por la visión de un difunto sobre la mesa de disección. Los patólogos forenses se habitúan a la muerte: debemos concentrarnos en nuestras obligaciones. Y, en mi caso particular, mi disposición mental estaba fortalecida además por una educación budista. El budismo te enseña que la vida no acaba con la muerte; por el contrario, al morir eres transportado hasta una dimensión vital distinta que es, por fin, eterna.

Pero nadie, budista o no, profesional o no, hubiera podido mantenerse impasible ante la hermosa Marilyn Monroe, fallecida tan prematuramente. No dejaba de pensar que allí, frente a mis ojos, estaba una persona increíblemente afortunada en todos los aspectos, con una belleza deslumbrante, con un talento y una determinación tales que había logrado ascender desde la clase trabajadora hasta los círculos donde uno se codea con presidentes. Y todo se había malogrado.

Entonces advertí que ante mí tenía una tremenda responsabilidad. Sabía que el mundo entero exigiría saber qué había ocurrido con un personaje tan querido. Sintiendo ya esa carga, comencé el examen: primero busqué exhaustivamente con la lupa alguna marca del pinchazo mediante el que se habrían administrado las drogas. También buscaba cualquier signo de violencia física.

No hallé ni una sola marca de aguja, y eso es lo que consigné en el diagrama corporal del informe. Sin embargo, curiosamente, sí encontré señales que podían indicar violencia: también apunté esos hallazgos en el diagrama. En la región lumbar, a la izquierda, Monroe presentaba una ligera equimosis, un hematoma cárdeno resultado de una pequeña hemorragia ocurrida dentro de los tejidos. Y su color hacía pensar que era reciente.

Un hematoma equivale a destrozo. Los tejidos humanos y los vasos sanguíneos se han roto por el impacto de un golpe y, casi de forma simultánea, los leucocitos, los "soldados" de la sangre, se precipitan hasta esa zona para contener y corregir el daño. Para ello, como primer paso, liberan enzimas proteínicas digestivas que modifican el color del hematoma: éste va pasando del cárdeno rojizo al morado, luego al

marrón, al marrón claro, al marrón amarillento y, por último, al verde y el amarillo antes de que la herida sane. Siguiendo esta progresión cromática, los patólogos somos capaces de diferenciar una contusión reciente de una antigua.

La equimosis de Monroe era oscura, lo que significaba que aún era reciente. ¿Pero tenía relación con su muerte o había sido fruto de un percance doméstico como, por ejemplo, el tropiezo con una mesa? En ese momento creí que el traumatismo no tenía conexión alguna con el deceso. Tanto su ubicación, justo por encima de la cadera, como sus reducidas dimensiones me hacían descartar la violencia como causa. Habría resultado más lógico encontrar heridas recientes alrededor del cuello o la cabeza en el caso de que Monroe hubiera sido atacada. No obstante, ese hematoma sigue sin tener hoy una explicación. Y, tratándose de un posible indicio de violencia, no deja de ser curioso que haya pasado desapercibido para la mayoría de los periodistas de investigación que se han interesado más tarde por el tema.

En mi informe expuse las conclusiones de la autopsia. Empezaba así:

«EXAMEN EXTERNO El cuerpo sin embalsamar pertenece a una mujer caucásica de treinta y seis años y buena constitución, sana, con cincuenta y tres kilos de peso y un metro sesenta y seis de estatura. El cuero cabelludo está cubierto por una melena de color rubio oxigenado. Ojos azules [...]. Se advierte una leve equimosis entre la cadera izquierda y el lado izquierdo de la región lumbar.»

A continuación, el informe pasaba a detallar el examen interno de los sistemas cardiovascular, respiratorio, hepático y biliar, sanguíneo y linfático, endocrino, urinario, reproductor y digestivo. Fue la sección que analizaba el sistema digestivo la que más tarde creó la controversia y llevó a decir a los partidarios de la conspiración que "probaba" el asesinato de Monroe, puesto que yo no había detectado ningún rastro del paso de píldoras por el estómago o el intestino delgado. Ningún resto. Ningún cristal refractario, aunque los frascos de píldoras recogidos mostraban que Monroe había ingerido entre cuarenta y cincuenta nembutales y abundantes cápsulas de hidrato de cloral. Por todo ello, los defensores de la teoría del asesinato aducían que alguien le había inyectado a Monroe las drogas que la mataron.

También se concedió mucha importancia, en la polémica que siguió, a unas palabras escritas al final de mi informe (destaco en cursiva lo mis relevante): «Se han extraído muestras de sangre sin embalsamar para comprobar las tasas de alcohol y barbitúricos. Se conservan el hígado, el riñón, *el estómago y su contenido*, la orina y *el intestino para un posterior análisis toxicológico*.»

Todavía no habían terminado las pruebas del laboratorio toxicológico, pero los rumores que denunciaban un crimen seguían intensificándose. Los amigos y colaboradores de Monroe alegaban que su carrera, tras una fase de declive, estaba iniciando una curva ascendente. Por eso, insistían, no tenía sentido que de repente hubiera decidido suicidarse.

En medio de la polémica, el doctor Curphey encargó a una comisión de psicólogos (rápidamente bautizada por los periódicos como «comisión del suicidio») la tarea de entrevistar a familiares, amigos y colaboradores de Monroe para determinar su estado anímico. ¿Era en verdad proclive al suicidio? ¿Qué factores, materiales o psíquicos, pudieron influir en su comportamiento?

La "comisión del suicidio" supuso entonces una innovación que posteriormente ha sido copiada con frecuencia en todo el país. Tras un suicidio, casi sin excepción, los familiares son reacios a admitir que su ser querido se ha quitado la vida. La incertidumbre incrementa su dolor y, además, las compañías de seguros tienen intereses que las llevan a favorecer la hipótesis del suicidio. En esa encrucijada, una comisión pudo ser útil para determinar la verdad y zanjar así cualquier polémica o confusión. Desgraciadamente no lo logró en el caso de Monroe por un motivo concreto: a las personas entrevistadas se les prometió confidencialidad absoluta para que hablaran abiertamente de asuntos privados. Debido a esa garantía de secreto, el doctor Curphey ordenó que se restringiera el acceso a los documentos con las entrevistas y las anotaciones de la comisión, práctica habitual con los expedientes protegidos. En el informe final con la autopsia se incluyó un resumen de las averiguaciones de la comisión donde se establecía que Monroe se había suicidado, pero el hecho de que las notas con las entrevistas se hayan ocultado durante veinte años ha fomentado, de forma obvia, la acusación de un encubrimiento oficial.

El informe del laboratorio toxicológico aún añadiría más leña al fuego. Llegó a mis manos varias horas después de que finalizara la autopsia y, nada más comenzar a leerlo, disparó mis alarmas. Yo había enviado, junto con el hígado, muestras de sangre para realizar las pruebas de alcohol y barbitúricos. Además había remitido otros órganos para "un posterior análisis toxicológico", entre ellos el estómago con su contenido y el intestino. De inmediato me percaté de que los técnicos del laboratorio no habían examinado esos órganos: se habían limitado a analizar la sangre y el hígado.

¿A qué se debía esa omisión en lo que hoy constituye el proceder rutinario del departamento? Los datos arrojados por los análisis de la sangre y el hígado, unidos al frasco vacío de Nembutal y al parcialmente vacío (faltaban cuarenta cápsulas sobre un total de cincuenta) de hidrato de cloral, apuntaban de forma tan contundente hacia el suicidio que el toxicólogo jefe, Raymond J. Abernathy, no había considerado necesario proseguir con el resto de las pruebas. En concreto, el análisis de sangre mostraba 8,0 mg.% de hidrato de cloral, y el hígado 13,0 mg.% de pentobarbital (Nembutal), en ambos casos dosis ciertamente mortales.

Aun así debí haber insistido en que se analizaran todos los órganos, especialmente el contenido del estómago y algunos segmentos del intestino. Pero no actué con diligencia. Siendo un subalterno, consideré inútil cuestionar las decisiones de

los jefes en un asunto de procedimiento. Además, las pruebas me habían persuadido, al igual que a los toxicólogos, de que Marilyn Monroe había ingerido una cantidad de fármacos suficiente para provocarse la muerte.

Cuando al cabo de unos días se hicieron públicas las conclusiones del médico forense, los medios saltaron raudos sobre esa omisión. Yo quería rectificar el error, pero ya era demasiado tarde. Unas semanas después le pregunté a Abernathy si había conservado los órganos de Monroe que le había remitido. En caso afirmativo, aún teníamos una oportunidad de analizarlos. Me contrarió escucharle decir: «Lo siento, pero nos deshicimos de todo tras cerrarse el caso». Sabía que los medios denunciarían un encubrimiento. Acerté. Las más variadas teorías acerca de un hipotético asesinato brotaron de inmediato y han persistido hasta hoy.

Los partidarios de la teoría del crimen, trabajando con la hipótesis de que tanto la fallecida como el "diario" en su poder representaban una amenaza para Robert Kennedy, destacaban el hecho de que Kennedy había volado a San Francisco el 3 de agosto de 1962, víspera de la muerte de Marilyn Monroe. Estaba previsto que diera un discurso en el colegio de abogados la noche del lunes siguiente, y los defensores de esa teoría especulaban sobre los motivos que había tenido el fiscal para llegar con tres días de antelación. Los archivos del FBI indican que pasó el fin de semana con su familia en Gilroy, California, en un rancho propiedad de John Bares, pero esos datos fueron descalificados como un montaje. Lo que algunos defendían era que Kennedy había volado a Los Ángeles para supervisar el asesinato de Marilyn Monroe, y señalaban acusadoramente la llamada telefónica de Peter Lawford poniendo en duda las últimas palabras de la actriz, pues sólo existía el testimonio del propio Lawford. Según se dijo, Robert Slatzer habló con una mujer que vivía en la misma manzana que Monroe y ésta declaró que había visto a Kennedy, acompañado por un hombre que llevaba un maletín de médico, entrando en casa de Monroe la tarde del sábado. De acuerdo con el guión de Slatzer, el hombre del maletín le había inyectado a Monroe las drogas que acabaron con su vida.

La "prueba" de una participación directa de Kennedy en el asesinato de Monroe era tan estrambótica que incluso otros adalides de la idea conspirativa la rechazaron. Muchos esgrimían una segunda teoría. Creían que el crimen fue perpetrado por agentes corruptos de la CIA inquietos ante la posibilidad de que Monroe guardara en su diario informaciones suministradas por Kennedy. Algunos datos parecían corroborar la existencia de tal diario. En 1962, Lionel Grandison era un ayudante del forense con funciones administrativas; él fue quien firmó el certificado de defunción de Marilyn Monroe y, según declaró más tarde, llegó a ver el diario en la Oficina Forense, aunque al día siguiente había desaparecido.

El conocido especialista en pinchazos telefónicos Bernie Spindel aportó otra presunta "prueba" sobre la participación de Kennedy en la muerte de Monroe. La casa

de Spindel, que estaba reuniendo datos contra Kennedy por cuenta del líder del sindicato de camioneros Jimmy Hoffa, había sido registrada por la fiscalía de Nueva York. Los partidarios de la teoría del crimen resaltaban que Kennedy era en aquel momento senador por Nueva York y amigo de Frank Hogan, fiscal del distrito. En su opinión, Kennedy estaba detrás de la operación. Las cintas de Spindel, confiscadas durante el registro, nunca fueron devueltas, y éste se querelló para recuperar «cintas y otras pruebas relacionadas con la muerte de Marilyn Monroe que refutan con rotundidad la versión oficial sobre las circunstancias de esa muerte».

Los abogados de la conspiración presentaron una tercera variante en la que Kennedy no es el asesino sino una víctima potencial de chantaje. Según esta versión, los asesinos se habrían deslizado esa noche hasta el dormitorio de Monroe y le habrían inyectado las drogas para obligarla luego a llamar a Peter Lawford con vistas a contactar con Kennedy y decirle que iba a suicidarse. Esperaban que Kennedy corriera hasta su lado para rescatarla, cayendo así en la trampa. Pero Kennedy nunca llegó, la emboscada falló y Monroe terminó muerta.

Esas teorías tan dispares presentaban, sin embargo, una similitud: Marilyn Monroe siempre moría a causa de una inyección, no tras ingerir píldoras. Y a fin de sustentar esas imputaciones se sacaba a colación la autopsia que yo había realizado.

Las alegaciones contra mi informe final llegaron desde ámbitos muy diversos. El doctor Sydney B. Weinberg, entonces forense jefe en el condado de Suffolk, Nueva York, y ahora jubilado, aseguró lo siguiente (según lo recogido por el periodista George Carpozi Jr.): «La autopsia tiene muchos más rasgos de homicidio que de suicidio». Otro periodista, Anrhody Scaduto, dijo que el mío era «uno de los informes de autopsia más raros jamás escrito».

También se citaron estas palabras de Norman Mailer referidas a mis motivaciones: «Está claro que se ha dado la orden de que esto parezca un suicidio, que nunca se mencione la palabra asesinato [...]. Si tú eres el forense y ves tan claro que el poder oficial quiere pruebas de un suicidio, no te vas a romper la cabeza para demostrar lo contrario». No obstante, Slatzer fue quien llegó más lejos en sus ataques, pues denunció abiertamente que mi informe era fraudulento. Según afirmaba, fuentes de la policía de Los Ángeles le habían contado que el informe real había sido eliminado y luego sustituido por uno falso apañado por mí.

Durante veinte años he replicado a estas críticas sólo de forma general. Pero ese 4 de noviembre de 1984 tuve ocasión de responder pormenorizadamente a las preguntas que me hicieron los dos ayudantes del fiscal responsables de la investigación oficial sobre la muerte de Marilyn Monroe.

Tras analizar el sistema digestivo de Marilyn, establecí lo siguiente (vuelvo a enfatizar con cursiva): «La mucosa del esófago (las paredes interiores del órgano) se pliega longitudinalmente. El *estómago está casi totalmente vacío*. El volumen esti-

mado *no supera los 20 cms. No se advierten residuos provenientes de píldoras*. Una mancha producida por los *contenidos gástricos*, tras ser analizada con un microscopio polarizado, *no muestra señal alguna de cristales refractarios*. La mucosa presenta una evidente congestión y una difusa hemorragia local (mínima) en la submucosa. El duodeno no tiene ninguna úlcera. *Los contenidos del duodeno* han sido analizados también con el microscopio polarizado y *tampoco hay señales de cristales refractarios*. El resto del intestino delgado no presenta ninguna anormalidad patente. El colon muestra una evidente congestión y una decoloración violácea».

Los inspectores estaban interesados en hallar respuestas a tres cuestiones derivadas de esta sección de mi informe:

Pregunta 1: La autopsia señalaba que el estómago se hallaba «casi totalmente vacío». ¿Cómo podía ocurrir tal cosa cuando Monroe acababa de ingerir una cantidad masiva de píldoras?

Pregunta 2: El doctor Weinberg, según cita Carpozi, había declarado: «Con una dosis tan enorme de barbitúricos en su organismo, lo esperable es hallar al menos algún comprimido o pastilla a medio digerir en el estómago [...] o algo de polvo adherido a las paredes estomacales, y muy a menudo (como en este caso) se espera ver una corrosión o una irritación rojiza en el interior del estómago». ¿Por qué no se hallaron comprimidos a medio digerir, polvos o alguna irritación rojiza en las paredes estomacales?

Pregunta 3: Monroe había ingerido una gran cantidad de nembutales amarillos, así que debían aparecer restos de tinte amarillo en las paredes de la garganta, el esófago y el estómago.·¿Por qué no se detectó ninguna coloración amarilla?

La cuarta pregunta se refería al examen externo del cuerpo de Monroe. Se sabía que el doctor Greenson le había puesto a Monroe su inyección habitual la víspera de su muerte, pero en su cuerpo no se había apreciado ninguna marca. ¿Por qué?

Para contestar a la primera pregunta, la concerniente al estómago vacío, inicié mi explicación recurriendo a un hecho cotidiano. Cuando pruebas comida exótica que no "se aviene" contigo, en ocasiones sufres una indigestión, lo cual significa que el estómago rechaza ese alimento y no permite que pase fácilmente a los intestinos. Sin embargo, cuando ingieres una comida a la que estás habituado (un filete, por ejemplo), no se produce tal indigestión y el alimento pasa fluidamente hasta los intestinos. Lo mismo sucede con las pastillas cuando las toman consumidores habituales de drogas. Marilyn Monroe había abusado de los somníferos y el hidrato de cloral durante años. Su estómago se había acostumbrado a las píldoras, así que las digería y las "volcaba" en el tracto intestinal. Cuando me encuentro con adictos a las pastillas nunca espero detectar pruebas visibles de las sustancias. Y esto únicamente demuestra que se trata de adictos, no que hayan sido víctimas de un asesinato o que las drogas hayan sido administradas por vía intravenosa.

Para responder a la segunda pregunta, basada en la opinión del doctor Weinberg sobre la previsible presencia de pastillas a medio digerir, polvos o irritaciones en las paredes estomacales, me remití a mi informe, donde decía que «la mucosa presenta [...] una difusa hemorragia local». En otras palabras, tras las paredes estomacales (la mucosa), había una mínima aunque extendida hemorragia, la irritación rojiza de la que hablaba el doctor Weinberg.

Les comenté a los inspectores que la tercera cuestión (el su puesto de que el tinte amarillo del Nembutal tenía que haber manchado las paredes internas de la garganta y el estómago) sólo podía haber sido planteada por un lego en la materia. En mi carrera me he topado en numerosas ocasiones con el Nembutal. Parece tratarse de una de las drogas favoritas de quienes planean suicidarse. Expliqué a los ayudantes del fiscal que si uno coge una pastilla amarilla de Nembutal, se la pasa por los labios para humedecerla y, por último, se frota el dedo en ella, no se mancha con ningún tinte amarillo. El Nembutal viene en una cápsula especial que no destiñe al ser ingerida.

Respecto a la pregunta de por qué no se habían hallado marcas de pinchazos cuando se tenía constancia de que el doctor Greenson sí había inyectado a Monroe, contesté que las señales dejadas por agujas quirúrgicas muy finas como la usada por el doctor Greenson se cerraban al cabo de pocas horas, borrándose así todo vestigio de ellas. Sólo pueden detectarse los pinchazos muy recientes. El doctor Greenson había puesto esa última inyección cuarenta y ocho horas antes de la autopsia. Por lo tanto, era lógico que yo no hallara ninguna marca reciente.

Antes de finalizar nuestra entrevista, los ayudantes del fiscal me dijeron que iban a pedirle al forense jefe de otra jurisdicción que interpretara la autopsia original y las explicaciones que yo había dado sobre los detalles. Ese rigor en la investigación de una muerte a los veintidós años de haber sucedido me dejó impresionado.

Sólo tres días después conducía por Brentwood con destino a Pasadena, donde iba a dar una clase sobre el arte culinario japonés, una de mis aficiones. Cuando me encontraba a un kilómetro de la casa de Marilyn Monroe, el locutor del informativo anunció en la radio lo siguiente: «James Hall, que en 1962 trabajaba en una ambulancia, dijo que vio cómo asesinaban a Marilyn Monroe delante de sus ojos. En una noticia exclusiva del periódico "Globe", se citan sus palabras asegurando que, cuando intentaba reanimar a Monroe, un "médico" lo apartó e inyectó en el corazón de la actriz un fluido misterioso que la mató al instante».

Los aspersores de los encantadores jardines, las elegantes palmeras que flanqueaban el bulevar, un solitario corredor que avanzaba feliz bajo el sol... y otra historia sobre el asesinato de Marilyn Monroe en la radio de mi coche. Casi esperaba que el locutor revelara que el "médico" asesino se llama Noguchi, y no me calmé hasta oír que tenía bigote, largas patillas y la cara picada de viruelas. No era yo.

Marilyn Monroe habría cumplido cincuenta y seis años en 1982 y, sin embargo, la imagen de esta adorable actriz, con la mano exánime tendida hacia el teléfono, seguía ocupando las mentes de los norteamericanos. ¿Pararían alguna vez los rumores y especulaciones? Y no se trataba únicamente de esa historia del "doctor" que supuestamente inyectó una sustancia en el corazón de Monroe ante la mirada del paramédico. Hubo teorías aún más increíbles. Una muestra: drogaron a Monroe en la casa de Frank Sinatra en Palm Springs y su cuerpo voló a su casa de Brentwood (tanto la logística como la lógica descartan la conjetura). Otro ejemplo: desde el fallecimiento de Monroe, Peter Lawford tenía en nómina a la señora Murray para comprar su silencio sobre lo acaecido verdaderamente. Y otro más: Pat Newcomb, que pasó la noche anterior al suceso en casa de Monroe, fue contratado por Pierre Salinger tras la muerte de la actriz gracias a la mediación de los Kennedy, que querían tenerlo callarlo.

Yo esperaba sinceramente que, cuando concluyera la investigación del fiscal, todos esos fantásticos rumores, y otros muchos, se diluyeran. Y tal vez entonces las dudas legítimas que seguían sobrevolando el caso tendrían una respuesta.

En diciembre de 1982, la fiscalía de Los Ángeles hizo público el informe de su investigación sobre la muerte de Marilyn Monroe; su conclusión tuvo un amplio eco:

«El asesinato habría requerido el montaje de un gigantesco complot que involucraría a todos los relacionados con el presunto crimen los días 4 y 5 de agosto de 1962: el propio asesino o asesinos, el forense jefe, el médico al que fortuitamente se asignó la autopsia y prácticamente todos los agentes de policía que trabajaron en el caso, así como sus superiores en la policía de Los Ángeles [...]. Nuestras pesquisas y el cotejo de la documentación no revelan ninguna prueba verosímil que sustente la teoría del asesinato». Apuntaba además el informe: «La fiscalía emprendió esta revisión debido a la inexistencia de una investigación o de un análisis completo por su parte en 1962 (aunque el ayudante del fiscal John Miner asistió a la autopsia practicada por el doctor Noguchi)».

El informe me pareció fascinante en varios planos. En el terreno personal, al leerlo me enteré de que, veinte años atrás, John Miner había notificado a la fiscalía que mi autopsia había sido meticulosa y profesional, subrayando que yo mismo había tomado una lupa para buscar marcas de pinchazos. Miner al parecer desconocía que todo buen patólogo hace eso cuando se sospecha que la causa de la muerte son las drogas, pero agradecí el comentario.

Poseían un mayor interés profesional las valoraciones de un experto independiente, el doctor Boyd G. Stephens, forense jefe en San Francisco. Sus conclusiones determinaban que la autopsia realizada en 1962 había sido científicamente correcta y que «ni siquiera el empleo de los nuevos procedimientos actuales alteraría, con toda probabilidad, las valoraciones finales del doctor Noguchi en 1962».

La investigación de la fiscalía fue a la vez escrupulosa y exhaustiva. Se analizaron casi todas las alegaciones hechas para concluir que, en opinión de los investigadores, éstas carecían de fundamento. Eso se dijo tanto del misterioso "diario" extraviado como del «doctor» que habría administrado una dosis "letal", de las cintas de Spindel y del viaje de Roben Kennedy a Los Ángeles el mismo fin de semana en que murió Monroe.

Pero, como es obvio, esa investigación, dos décadas después de los hechos, no podía dar respuesta a las pocas preguntas legítimas que aún quedaban. No había modo, por ejemplo, de precisar la causa del hematoma presente en la cadera de Monroe. Tampoco se explica por qué estaba riendo feliz con Joe DiMaggio Jr. a las siete y media de la tarde y agonizando tan sólo treinta minutos después. ¿Y qué significa esa mano tendida hacia el teléfono?

Otro motivo de inquietud era que los persistentes rumores sobre un encubrimiento no se habían desvanecido del todo. Los periodistas habían desvelado que el expediente del FBI sobre Monroe, llegado a sus manos gracias a Ley de Libertad de Información, tenía páginas eliminadas, al parecer por razones de seguridad. Y, según se dice en el informe de la fiscalía, los archivos sobre Monroe que había remitido el FBI a su oficina estaban "profusamente censurados". Surgen muchas preguntas: ¿cómo es posible que los documentos del FBI sobre una actriz de cine estén censurados? ¿Qué riesgo entrañaban para la seguridad nacional? Y algo aún más misterioso: ¿por qué había tenido el FBI la necesidad de censurar sus archivos en 1982, veinte años después de que Monroe muriera, sin tener siquiera en cuenta que su destino era una investigación llevada por el fiscal del distrito de Los Ángeles y no por unos periodistas? ¿Qué hay o había en los archivos de Monroe?

Todavía tenía otra preocupación. La persona que me había observado realizar la autopsia, John Miner, el enlace entre el fiscal y la Oficina Forense allá por 1962, obstaculizó la investigación posterior. Aparte de supervisar la autopsia, Miner fue el único funcionario de Los Ángeles que tuvo el privilegio, concedido por el doctor Greenson, psiquiatra de Monroe, de escuchar la grabación en cinta de lo dicho por la actriz durante las sesiones de terapia.

De acuerdo con el informe del fiscal, Miner se había comprometido a «no revelar jamás a nadie las palabras de Marilyn Monroe grabadas durante las sesiones con Greenson». Y, sin embargo, el contenido de esas cintas y el interrogatorio que le hizo a Greenson lo convencieron de que Marilyn Monroe no se había suicidado. El informe de la fiscalía de 1982 llega a decir lo siguiente:

«Basándose en las conversaciones mantenidas con Greenson, Miner albergaba serias dudas sobre la posibilidad de que la señorita Monroe se hubiera suicidado, sintiéndose obligado a mostrar sus reservas (en un memorando) al ayudante jefe del fiscal del distrito, al doctor Curphey y [...] a otros.»

Eso es lo que ocurrió en 1962. Veinte años más tarde, los inspectores del fiscal interrogaron a Miner y éste pareció echarse atrás. Ahora afirmaba que con sus palabras había querido expresar que Monroe no tenía intención de suicidarse. Y, sin embargo, en el caso de la actriz, una sobredosis accidental tan desproporcionada era altamente improbable. A partir de mi experiencia con víctimas de suicidio opino que el número total de píldoras resultaba excesivo para una «ingestión accidental». Por lo tanto, si la evaluación de Miner en 1962 era acertada, sólo podemos inferir que aludía a un asesinato.

Mi última preocupación radicaba en el hecho de que tanto las notas como las entrevistas recopiladas por la "comisión del suicidio" seguían siendo confidenciales y no habían sido entregadas a los inspectores del fiscal. El doctor Robert Litman fue uno de los psiquiatras que trabajó en esa comisión, y recientemente he vuelto a hablar con él sobre el caso de Marilyn Monroe.

El doctor Litman, fundador del Centro para la Prevención del Suicidio y una de las mayores autoridades sobre el tema, me dijo que, a partir de las informaciones que sus compañeros de comisión y él habían obtenido de amigos y personas próximas a la actriz, no tenía duda alguna de que Monroe se había mareado. Habían averiguado que la actriz intentó suicidarse en dos ocasiones anteriores y que fue salvada en el último momento. Además, varias personas cercanas le comentaron que, antes de su fallecimiento, Monroe sufría una profunda depresión y que su comportamiento se había vuelto muy errático.

—¿Hay alguna posibilidad de que fuera un asesinato? –le pregunté.

Él se encogió de hombros.

—La puerta del dormitorio tenía el cerrojo puesto. Tendrían que haber roto la ventana para entrar en la habitación. Y la señora Murray permaneció todo el tiempo en su cuarto, que estaba muy cerca en el mismo pasillo.

¿Qué sucedió en el dormitorio de Marilyn Monroe la noche del 4 de agosto de 1962? En mi opinión, la conclusión oficial del doctor Curphey era acertada (aunque evasiva) al decir que se trata de un «probable suicidio». De acuerdo con mi información sobre el caso, empezando por la autopsia, yo calificaría el suicidio de Monroe como «muy probable».

Pero también creo que la polémica sobre su muerte no cesará hasta que se desclasifiquen todos los archivos del FBI y se hagan públicas tanto las notas como las entrevistas de la comisión. Algunas preguntas seguirán, por supuesto, sin respuesta, y nunca nadie podrá jamás explicar lo que sucedió durante los treinta minutos en que Marilyn dejó de ser una hermosa actriz que reía y charlaba animadamente por teléfono para convertirse en una estrella agonizante y en una leyenda inmortal.

******

PARTE III

EL TOQUE MARILYN

LAS PELÍCULAS DE MARILYN

Joan Mellen

Ninguna de las películas de Marilyn Monroe es especialmente destacado, desde un punto de vista artístico, con la posible excepción de *Eva al desnudo* y de *Con faldas y a lo loco*, que alcanzaron altas dosis encanto por el toque maestro de Joseph L. Mankiewicz y Billy Wilder. Nadie, sin embargo, ha sugerido que el resto de su filmografía sobrepase un discreto tono medio. En todos los filmes, Marilyn se caricaturizaba a sí misma: en *Niebla en el alma* se encuentra su miedo a la locura; *Con faldas y a lo loco* trata de su alcoholismo; su autoconciencia de ser una actriz era tan evidente que se convirtió en un tema en *Río sin retorno*. Pero su personaje más frecuente es la sencilla, insignificante y vacía rubia de *La tentación vive arriba*, que decide empapar sus sábanas y almohada en agua helada para combatir el calor veraniego, pero desiste porque «así está demasiado helado».

Cuando Marilyn fue preguntada sobre su papel en *El príncipe y la corista*, respondió: «Interpreto a un ser humano», y a la misma pregunta sobre *Vidas rebeldes*, replicó: «Interpretó a una chica». Lo cierto es que su personaje cinematográfico es siempre cruelmente inexperto y "femenino", es más una fuerza de la naturaleza que una personalidad consciente y plenamente realizada. Basta con comparar su papel con los de Anne Baxter (Eva), Bette Davis (Margo), o incluso, Celeste Holm (Karen), en *Eva al desnudo*; dado que la imagen de Marilyn Monroe la había creado mucho antes de que fuese una estrella, los estudios hubiesen encontrado inconcebible tan sólo el considerarla para el papel de Eva, en vez de para la aspirante a estrella de pequeño cerebro y cuerpo siempre disponible que es Miss Caswell.

Acabó por alcanzar tal fama y notoriedad que su nombre se convirtió en algo familiar y como ella temía una "broma" nacional. Pero a pesar de esta "importancia", casi todos sus filmes se centraban sobre la psicología y el conocimiento de los personajes masculinos, a los que ella servía como oropel, y frecuentemente como recompensa por sus éxitos en su condición de varones, en el basto sentido hollywoo-

diense. Esto ocurre, incluso en *Vidas rebeldes*, un filme escrito, especialmente para Marilyn Monroe, por su entonces marido, Arthur Miller.

El príncipe y la corista, a pesar de ser el primer filme de su compañía de producción independiente, la Marilyn Monroe Productions, gira totalmente alrededor del personaje del Regente, interpretado por Laurence Olivier: es un hombre que ha perdido toda capacidad de sentir, y que es restituido al amor por una corista, Elsie Marina. *Con faldas y a lo loco* trata sobre dos músicos, interpretados por Jack Lemmon y Tony Curtis, que se ven obligados a vestirse de mujer y enrolarse en una orquesta femenina, para huir de una banda de gangsters; la mayor parte del humor del filme se basa en su ridículo. En la segunda parte del filme, exceptuando la escena del yate, Marilyn casi no aparece.

Bus Stop, el filme que algunos críticos han considerado como su mejor interpretación, está centrado principalmente en Bo Decker, quien, de mala gana, aprende a respetar a una mujer, dejando de considerarla como a las reses. Las grotescas acciones de Bo y su educación constituyen el centro del filme. Marilyn interpreta a Cherie, el "angel" de Bo, cuya insistencia en ser respetada (una necesidad paralela a la de la vida real de la actriz), transformará a Bo de impetuoso adolescente a adulto en ciernes.

A pesar de su valor financiero para garantizar los proyectos en que intervenía, a Marilyn no se le permitió nunca encarnar un personaje capaz de madurar o de evolucionar, o cuya inteligencia y sensibilidad, determinase la acción del filme. Incluso *Niebla en el alma*, la mediocre película que interpretó en los principios de su carrera, y en el que hacía el papel de una psicópata *baby-sitter*, merced a la intervención del protagonista masculino interpretado por Richard Widmarck, se resolvían todas las dificultades. En pocos de sus filmes tuvo Marilyn ocasión de interpretar a la clase de persona que quería ser en su vida privada.

De manera mucho más perniciosa que para cualquier otra estrella de su tiempo, a Marilyn le entregaron una gama increíblemente reducida de personajes sobre los que trabajar. Era siempre la rubia sexy, divertida, inocente, sin ninguna malicia que llevaba a los hombres a hacer locuras, a veces en su fantasía, como en *La tentación vive arriba*, y a veces auténticas, como el marido asesino (Joseph Cotten) de *Niágara*. Era una imagen excesivamente lasciva para la televisión y esto puede explicar que apareciera en la pequeña pantalla en una sola ocasión como invitada en "The Jack Benny Show".

La función de la imagen de Monroe era también la de presentar un ideal de mujer, cuya vida entera se centrase alrededor de un hombre. Permanecía incompleta, a no ser que estuviera con un hombre que fuera capaz de dominarla y al que, por esta razón, ella pudiera admirar; es el caso de Kay aprendiendo a valorar a Matt Calder (Robert Mitchum) en *Río sin retorno*. En ninguno de sus filmes interpretó a un per-

sonaje capaz de razonar, tener algún pensamiento interesante, o llevar una vida productiva o creativa.

En *Dangerous Years*, su segundo filme, interpretaba a una camarera, y en *Niágara*, su primer éxito personal, a una ex-camarera. A menudo era una animadora de *music-hall* o de *saloon*. Esto ocurre en *Los caballeros las prefieren rubias*, *Luces de candilejas*, *Eva al desnudo*, *Río sin retorno*, *El príncipe y la corista*, *Bus Stop*, *El multimillonario*, *Con faldas y a lo loco* y *Ladies of the Chorus*, y como tal animadora, lo que ofrecía nunca era talento, sino un *sexappeal* sin matices, y la obvia capacidad para excitar.

Frecuentemente, sus personajes provenían de la clase obrera y carecían de cualquier habilidad, cumpliendo así el mito hollywoodiense según el cual, las clases más bajas e ineducadas son tanto más ricas en sexualidad animal cuanto más pobres y culturalmente desaventajadas sean (esto tan sólo, ya habrían ido minando a Marilyn Monroe, una mujer de orígenes muy pobres). En sus filmes, las otras mujeres, se ven empalidecidas a su lado; Jean Peters en *Niágara*, Evelyn Keyes en *La tentación vive arriba*, y Hoppe Lange en *Bus Stop*. Esto ocurre porque parte del mito quiere que la mujer poseedora tan sólo de su instinto y su poder de atracción, puro y desnudo, debe hallarse mucho mejor que aquella que pueda ofrecer su inteligencia, humor, o simplemente la aspiración de ser algo más que una subordinada del hombre.

Con raras excepciones (como *Niágara*) Marilyn es en la pantalla, una mujer sinceramente virtuosa, aunque, como le sucede a Cherie en *Bus Stop*, las circunstancias la hayan forzado a meterse en aventuras desgraciadas. El personaje más típico de Marilyn es el de "la chica" en *La tentación vive arriba*, una seductora que se alegra cada vez que un hombre se casa, porque así no sufrirá su tierno corazón al tener que cumplir la desagradable tarea de negarse a sus proposiciones. Hollywood cubrió todos los flancos. Era una mujer titilante, pero en su interior, tímida y recatada desprovista de verdaderas intenciones sexuales. Esta era la imagen de mujer deseada, provocadora pero al mismo tiempo asexual.

La mayor parte de estos personajes son seres a la deriva, en lucha con la vida, como la Kay de *Río sin retorno*, o la Cherie de *Bus Stop*. Dejadas a su aire, elegirían siempre equivocadamente; están fastidiadas e insatisfechas, sus vidas se transforman, deviniendo soportables, con la aparición de un hombre atractivo y deseable, ya sea Clark Gable, Yves Montand, Don Murray o Robert Mitchum. En algunos de sus primeros filmes bastaba con un tipo rústico como David Wayne.

La primera de las treinta interpretaciones de Marilyn para la pantalla, fue en una pequeña producción de la Twentieth Century Fox al servicio de una de las rubias de la casa: June Haver. Marilyn aparece en los títulos de crédito como una "amiga" de la protagonista. Ella y Colleen Townsend, en una canoa, pasan junto a Robert

Karnes que está pescando, saludando con un «hola», cuando se aperciben de la presencia de June Harver. Esta única frase de su diálogo fue cortada en el montaje definitivo, y lo que resta de Marilyn en *Scudda Hoo! Scudda Hay!* (1948) es un largo plano de dos chicas en una canoa.

En un segundo filme, titulado *Dangerous Years* (1948), ella tiene un pequeño papel, Eve, una camarera de un local para *teenagers*. Este es uno de los filmes sobre la "delincuencia juvenil", tan corrientes en los años cincuenta, cuando los indicios de la hostilidad de la juventud hacia los males de la sociedad empezaban a preocupar en Hollywood. Marilyn lleva uniforme, usa un rojo de labios muy oscuro, siguiendo la moda de entonces, y el pelo bastante largo, peinado de manera similar a como lo llevaba en el famoso desnudo del calendario. Después de estas dos "interpretaciones" fue despedida de la Twentieth Century Fox, pero consiguió otra oportunidad en la Columbia, en un filme premonitorio llamado *Ladies of the Chorus* (1948).

Marilyn fue emparejada a Adele Jergens, que interpretaba el papel de la madre, y que, al finalizar el rodaje, fue contratada por la Columbia, mientras Marilyn era rechazada. Solamente esto confirmaría, sin añadir nada más, la absurdidad del *star-system*, en el que, como en un mercado de esclavos, los comerciantes pujan por la mejor carne y rechazan la que les parece menos rentable.

La trama del filme gira en torno a una madura corista (Jergens), cuyo matrimonio con un acaudalado joven fue anulado por la aristocrática familia de éste, a causa de su impresentable profesión y humilde origen. Su hija (Marilyn), se encuentra ahora, a su vez, solicitada por Randy Caroll (Rand Brooks), precisamente un joven rico y ocioso con una fachendosa familia. La madre de Marilyn se opone a la boda, en la creencia de que también su hija será, primero usada y después abandonada. Al final, la madre de Randy, de manera harto improbable, pretende que ella también fue una "dama del coro" (*Lady of the Chorus*), para que sus amigos de la alta sociedad acepten a una corista como novia para su hijo. No toda la "gente bien" tiene prejuicios de clase, y una pobre bailarina de *strip-tease* también puede alcanzar la felicidad y atrapar a un hombre rico y bien considerado. Cuando Bubbles, la estrella, abandona el espectáculo en plena representación Marilyn la sustituye y canta insípidamente "Anyone can see I love you" (Cualquiera puede ver que te amo). Está muy delgada, sus labios siguen de rojo oscuro y va peinada al estilo de Rita Hayworth, la máxima estrella de la época en la Columbia. El famoso busto de la Monroe no es perceptible en ningún momento.

El mejor número de Marilyn en el filme es "Every Baby Needs a Da-Da-Daddy... to keep her free... if the hasn't got a million, then a half will do" (Cada nena necesita un pa-pa-papaíto... que la mantenga libre... si él no tiene un millón, con medio bastará), que resume la imagen de mujer a la que la propia actriz será asimilada a lo largo de su carrera, una clara mezcolanza de pasividad y dependencia de caza-

dotes. La canción, por supuesto, recuerda uno de los apelativos de Marilyn a Dougherty. El número fue utilizado en otro filme de la Columbia, *Okinawa* (1952), donde era contemplado por los soldados en un buque de transporte de tropas. El estribillo final "Could my Da-Da-Daddy be yoy?" (¿Podrías ser tú mi pa-papapaíto?), se repite como tema a lo largo del filme.

Cuando Marilyn es invitada a pasar unos días en casa de los Carroll la familia de su pretendiente, sus modales devienen recatados e inseguros. Su barbilla levantada le confiere un aire inocente, y el filme presenta entonces el lado más tímido de la mujer. A pesar de su atractiva apariencia frívola, ella no es realmente una "dama del coro", sino una dama en busca del joven adecuado para hacerse cargo de ella y ofrecerle riqueza y confort, a cambio de su dulzura natural. El filme es una chapuza de serie C, aunque posee los mismos valores que otros, más elaborados. Dio a Marilyn la primera ocasión de convencer a los estudios, y si no reveló gran cosa, por lo menos sirvió para que notaran que era altamente fotogénica.

El siguiente papel lo desempeñó en *Amor en conserva* (*Love Happy*, 1950), con los hermanos Marx. Consistía en un gag con Groucho, éste interpretaba a un detective privado y ella quiere ser su cliente. Él pregunta qué puede hacer por ella, y Marilyn le dice que los hombres la siguen a todas horas y se va con su inimitable, ondulante, forma de andar, que se haría famosa a partir de *Niágara*.

Después de rodar *Amor en conserva*, que, como *starlette* venida a menos, no se atrevió a rechazar, Marilyn hizo otro pequeño papel, todavía con menos diálogo. Fue una corista en *A Ticket To Tomahawk* (1950). Lucía un modelo de raso amarillo, de falda corta con mangas abombadas, típico de los años cuarenta; su breve intervención era crudamente sugestiva y el único sonido que emitía en todo el filme era un «hummm». Pero en el número musical "Oh, Wath a Forward Young Man You Are" (Oh, ¡Qué chico tan precoz eres!), que hacía con otras tres chicas y Dan Dailey, ella es la más juvenil y vibrante de todas, e incluso parece ser la preferida de Dailey. La sonrisa de Marilyn es radiante y, retrospectivamente, inconfundible.

Se convirtió en una personalidad cinematográfica, pero todavía no en una "estrella", con dos filmes realizados en 1950. Ambos papeles le fueron confiados gracias a la ayuda de Johnny Hyde, y los dos también contienen elementos del estereotipo que arrastrará durante su carrera. En *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950), encarnaba a una espléndida rubia, amante del abogado pervertido que interpretaba Louis Calhern.

Dado que Marilyn había ensayado su papel, permaneciendo reclinada mientras leía sus líneas, y no existía ningún sofá disponible cuando hizo la prueba para Huston, preguntó si podía efectuarla tumbada en el suelo; Huston asintió. Presagiando la que sería su actitud a lo largo de su carrera, Marilyn insistió en efectuar una repetición, cuando sabía perfectamente que había conseguido el papel a la primera.

Basta con comparar *La jungla de asfalto* con *Vidas rebeldes* para mesurar el cambio sufrido por Hollywood desde principios hasta finales de la década de los cincuenta, como consecuencia de la competencia de la televisión y de los filmes extranjeros. En *La jungla de asfalto*, Marilyn debía ser denominada como la "sobrina" de Calhern; en *Vidas rebeldes* sus relaciones con Gay Langland (Gable), son presentadas de manera completamente natural, sin necesidad de ningún encubrimiento o moralización.

A lo largo de *La jungla de asfalto*, Angela (Marilyn) llama "tío" a Calhern, aunque no le guste hacerlo. Bosteza y se estira, excitándole, y se saca de encima cuando él trata de atraparla. En una escena principal, cuando traiciona a Calhern ante la policía, negando su coartada, se muestra infantil, hasta alcanzar la simpleza mental, cuando cruza su apartamento para mostrar el anuncio de la excursión a Cuba, por ella tan esperada: neciamente, se entusiasma sólo por lo favorecedor que pueda ser un traje de baño verde, llevado por una persona muy blanca. Su exclamación favorita es «Yipes», y es una presa fácil para el policía, con quién flirtea descuidadamente cuando él la incita a traicionar a Calhern.

Su gran papaíto, Calhern, ha perdido su poder. Sola y asustada, admite que no estuvo con él la noche del asesinato. Su cara se contrae en una expresión de confusión como si los acontecimientos fueran demasiado complicados para su débil mente. En la escena en que se despide de Calhern, éste le dice: «Considerándolo todo, te has portado bastante bien». Añade que no se preocupe, que ella podrá «hacer muchas excursiones» al menos mientras sea joven, bonita y a la altura de las ofertas más altas.

El papel de Marilyn en *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950) era similar. Esta vez interpretaba a la amante del crítico Addison DeWitt (George Sanders), una ambiciosa aspirante a actriz, a la que se hace alguna referencia como la "protegida" de DeWitt. Su nombre es "Miss Caswell", y Sanders la presenta sarcásticamente a la estrella Margo Chaning y a Eva como una diplomada en la "Copacabana Shool of Dramatic Arts", un título poco apropiado para una actriz seria. Dice que DeWitt la ha conocido "de pasada", poniéndose en ridículo inadvertidamente, mientras Sanders arquea las cejas y suspira condescendientemente. El peor enemigo de Miss Caswell no es el insensible mundo del teatro, sino ella misma. Insiste en llamar "camarero" al mayordomo porque: «no puedes llamar en voz alta ¡Eh, *butler*! (mayordomo), cuando puede haber alguien que se llame Butler». Sanders, sardónico, le dice que «tiene algo, algo idiota, pero algo». La última mención de Marilyn la hace Margo, cuando consuela al productor de su ardor de estómago diciendo: «Un buen eructo y ya habrás digerido a esa Miss Caswell.»

Marilyn aparece en *Eva al desnudo* como una joven y resplandeciente rubia, con un vestido muy escotado y largos pendientes. Es el contrapunto ridículo de Eva,

que astutamente, no deja traslucir sus ambiciones hasta que éstas ya no pueden ser ocultadas por más tiempo. Por el contrario, Miss Caswell es obviamente infantil; sentada en los escalones, dice: «Hay cosas por las que una chica se sacrificaría. Una marta cebellina, por ejemplo». Cuando Max pregunta «¿Ha dicho usted marta *cebellina* (Sable) o Gable?», ella responde, precipitadamente, «Ambas cosas».

Es un momento autobiográfico en bastantes aspectos: permite a Marilyn comentar su largo y fiel sometimiento a Clark Gable y revelar la profundidad de sus ambiciones, algo que tiene en común con Miss Caswell, si bien sus aspiraciones y los medios que utiliza para lograrlas sean muy distintos.

Los productores de Hollywood se convencieron de que Marilyn se estaba interpretando a sí misma, en el papel de Miss Caswell, y de que tenía tan poco talento que sólo podrían utilizarla como rubia decorativa. Esto se adaptaba tanto a las necesidades financieras como a su concepción de la mujer. Marilyn no pudo interpretar ningún papel medianamente serio en los siguientes tres años. En compensación, obtuvo papelitos en *The Fireball* (1950) con Mickey Rooney, y en *Right Cross* (1951) con Dick Powell, donde interpretó nuevamente a un tipo de mujer equívoca. En *Right Cross*, ni siquiera aparecía su nombre en el reparto. Intervino también en una pequeña producción de la MGM, titulada *Home Town Story* (1951) donde era una secretaria de la oficina de un periódico.

El poco aprecio de los jefes de los estudios, a los que Marilyn describiría más tarde con precisión: «Celosos de su poder, como los líderes políticos», la sumergió en una variada gama de filmes de serie B, cuyo efecto más inmediato fue el que se viera cada vez más tipificada como la estúpida rubia, cuya única razón de ser era exaltar los impulsos de cualquier macho que se hallara a su alrededor.

En *As Young As You Feel* (1951), Marilyn interpreta a una secretaria otra vez. Sexy y mediocre, razonablemente eficiente, llamada "querida" por su jefe, Mr. McKinley (Albert Dekker), cuando ella le recuerda que tome sus píldoras. Para hablar con los clientes, adopta una voz afectada y sexy, exactamente igual como Marilyn, la actriz, se distinguía de Marilyn la mujer. Sirve el agua a Mr. McKinley, quien es engañado por Monty Woodley, un obrero de la fábrica disfrazado de presidente de una compañía, durante una campaña contra la política de jubilación obligatoria. Marilyn lleva un vestido abierto en su parte inferior, y su diálogo consiste en repetir invariablemente «Sí, Mr. McKinley. Sí Mr. McKinley». Toma notas en las reuniones de la compañía, y conoce cualquier detalle trivial que el jefe pueda preguntarle, e incluso, se contonea vivazmente al andar, para delectación de McKinley y los otros. En un plano, la cámara enfoca directamente a su escote. Lleva muchos brazaletes y se muestra amedrentada y deferente con los "grandes" hombres, como cuando dice a Woolley, «Creo que su discurso ha sido magnífico. Me he sentido muy honrada en escucharlo». Decorativa y ligeramente más parecida a la futura Marilyn, no le

habían ofrecido todavía los elementos necesarios para desarrollar un personaje de mayor amplitud, o más sutil.

Love Nest (1951), su siguiente filme, no era mejor. Interpretaba a una ex-miembro de los cuerpos femeninos del ejército (WAC), camarada del héroe William Lindigan, que despertaba los celos de la esposa de éste, al alquilar una habitación del apartamento de Nueva York que habitaba el matrimonio. Marilyn aparecía con tacones muy altos y un sombrero con velo, en contraste con la regañona June Harver que mientras limpia la casa lloriquea: «¿No podríamos demostrarte nuestro agradecimiento a distancia?» Las dos mujeres se enfrentan, la modelo Marilyn contra la ama de casa Harver. A pesar de que se muestra cordial con June, el rutilante aspecto de Marilyn hace imposible que pueda tener una amiga (como ella misma comentó más tarde, explicando la ausencia de amistades femeninas en su vida). «Jim no habla más que de ti», dice Monroe a Harver. «Jim lo encuentra todo interesante», le replica la esposa.

En *Let's Make It Legal* (1951), Marilyn interpreta a Joyce, otra rubia que se vende a sí misma para alcanzar los millones de Zachary Scott. Es un personaje que ella desarrolló perfectamente en *Los caballeros las prefieren rubias*, dos años más tarde. Después de haber servido para realzar las virtudes de la dulce chica de la casa de al lado (June Harver en *Let's Make It Legal* o Jean Peters en *Niágara*), fue utilizada por Hollywood para tipificar la tentación carnal que ponía en peligro a los ricos herederos. En estos filmes todos los hombres de bien la evitaban, y ella existía, no como valor autónomo, sino para exaltar, negándolas, las virtudes de los insípidos y poco atrayentes factores de aquel código puritano que Hollywood invocaba para crearse una cobertura moral a la explotación cinematográfica del sexo. Lo que salvó a Marilyn de una carrera exclusivamente limitada a papeles de este tipo, fueron sus dotes para la comedia, y la dulce ingenuidad con que encarnaba a sus mujeres fatales.

Esta dulzura emerge en el siguiente filme de Marilyn *Encuentro en la noche* (*Clash By Night*, 1952) producido en colaboración de RKO Radio. Interesante en algunos aspectos, *Encuentro en la noche* es un filme moralista de segundo orden en el que una mujer (Barbara Stanwyck), malgasta algunos años viviendo su propia vida y vuelve a casa derrotada. Se casa con un hombre algo obtuso que la ama ciegamente (Paul Douglas), pero su pasado le hace caer en los brazos de un amante incitador, siempre al acecho (Robert Ryan). Stanwyck sabe que "no es buena" e intenta aconsejar a la joven Peg (Marilyn), que, con sus aires independientes, corre el riesgo de seguir su mismo camino. El mensaje esencial del filme es que las mujeres deben permanecer en sus puestos de leales y fieles esposas, y no hacer tonterías que les podrían acarrear la soledad, la derrota, el vacío y el desprecio.

Encuentro en la noche fue dirigida por Fritz Lang y, por una vez, el papel de la mujer suministradora de sexo corre a cargo de Barbara Stanwyck. Esto permitió a

Marilyn la rara oportunidad de expresar otras emociones, como la compasión y la bondad natural. Su papel es el de la amiga del hermano de Stanwyck, y a través de su caracterización intenta explorar las posibilidades de elección que se le ofrecen a una mujer. Es obrera de una factoría de pescado en conserva, que se despierta por la mañana, bosteza sonoramente, y acude a la cadena de trabajo; su opción está entre un trabajo agotador y el matrimonio. Saliendo de la fábrica y junto al lugar donde arrojan los desechos de ésta, ella come un poco de chocolate ante la objeción de Joe (Andes), que lo desaprueba porque ella "engordará". Marilyn responde violentamente: «está bien, engordaré... Supongo que si fuese tu mujer, hasta me pegarías. Me gustaría verte intentarlo. Me gustaría ver a cualquier hombre intentarlo... Cuando quiera que un hombre me bese, te lo haré saber por medio de un recado.» Marilyn está trastornada porque una chica ha llegado al trabajo con un ojo morado, a causa de un golpe que le ha propinado su marido; está decidida a no dejarse conquistar por un hombre tan fácilmente.

A pesar de que es tan sexy como las mujeres que interpretó en filmes anteriores, su personaje, insólitamente, tiene una carga de vitalidad que Marilyn supo dar perfectamente. Pero sus palabras en el filme están destinadas a permanecer en un plano puramente retórico, dada las estructuras de la sociedad y el puesto que la mujer ocupa dentro de ellas, como puede percibirse en el propio filme: Stanwyck que vuelve a casa, al cabo de diez años, encuentra que para una mujer hay muy pocas salidas. Marilyn intenta resistirse cuando dice: «¿Quién ha dicho que deba tener hijos?» Pero Joe afirma, inmediatamente, su primacía: «¡Tendrás hijos!»

La moral del filme es que Marilyn/Peg se encontrará mucho mejor teniendo hijos y permaneciendo "contenta" que no convirtiéndose en una mujer como Mae (Stanwyck), que al borde de los cuarenta, se encuentra sola, insatisfecha y arrepentida de sus propios errores. Si la joven Peg desea ser independiente y tener vida propia, Mae está allí para recordarle que «el hogar es el sitio a donde vuelves cuando no te queda ya donde ir». Con tales ideas de independencia y autosuficiencia, Peg corre el riesgo de un destino como Mae, que a su edad también deseaba «vivir su vida». A través del trauma de Mae, Peg aprende a aceptar las limitadas satisfacciones que la vida ofrece; el filme confirma la validez de la exhortación que Mae le hace a Peg, aconsejándola que busque un hombre que pueda darle seguridad y «hacerse cargo de ella».

Peg, como Mae, se siente atraída por Earl (Ryan): «tiene algo de excitante», constata la joven confirmando la supuesta vulnerabilidad de todas las mujeres frente a un hombre fuerte, silencioso, dominante y capaz de despreciarlas. Earl llama a Marilyn «dulzura, la fruta en el frutal», y Peg se ríe, ingenuamente inocente de su atractivo sobre los hombres. Empieza, sin embargo, a sentir este poder que la impulsa a ser imprudente y que hace presagiar alguna desgracia si no toma el camino

del matrimonio. Peg acaba por prometerse con Joe, correspondiendo a un hombre que no suele golpear ni someter a la mujer. Al final del filme, ella rehusa condenar el comportamiento adúltero de Mae, considerándolo como parte de una presunta vulnerabilidad sentimental, potencialmente presente en todas las mujeres; al conocer los comentarios sobre las relaciones de Mae con Earl, se pregunta por qué Mae no puede tener derecho a gozar de la vida, y cuando el asunto deviene del dominio público, le dice a Joe: «no tienes derecho a juzgarla».

El filme es un paradigma de la típica película de los años cincuenta. El audaz tema de una mujer independiente que traiciona a un buen hombre, cometiendo adulterio, reclama el castigo obligatorio del cónyuge culpable, especialmente si es una mujer. Pero Marilyn Monroe adquiere una dimensión viva y enérgica en *Encuentro en la noche*. Su personaje, a pesar de la capitulación final ante Joe, sugiere la idea de que el comportamiento desafiante y adúltero de Mae tiene sus orígenes en el deseo latente en muchas mujeres obreras de escapar de las ataduras a las que se ven sometidas por una vida compuesta exclusivamente de padres, maridos y trabajo agotador. Su gusto por la vida, si no está totalmente extinguido, no puede circunscribirse a los angustiosos límites de las tareas domésticas.

Desgraciadamente, una vez volvió a la 20th Century Fox, Marilyn fue confinada de nuevo a los papeles estúpidos y estereotipados que el estudio estaba determinado a imponerla. En *No estamos casados* (*We're Not Married*, 1952) ella es, otra vez, un cuerpo acompañado de una cabeza vacía. El filme trata sobre seis parejas que se enteran súbitamente de que el juez que les casó no estaba autorizado para celebrar matrimonios y, en consecuencia no están casados legalmente. Marilyn y David Wayne interpretan a una de las parejas.

Recordando a estas parejas decepcionadas, Victor Moore, el juez de paz que celebró los matrimonios antes de serle concedida la licencia, describe a Marilyn como esa «guapa muchachita... ¿O no era guapa?», y también como la que «se ruborizaba por cualquier cosa.» El director corta el plano y pasa a la escena del concurso de belleza en el que se debe elegir a la "Sra. Mississippi", que gana Marilyn mientras su marido permanece con el hijo de ambos, mirando orgullosamente. Marilyn recibe el trofeo entre aturdida y deslumbrada. Su existencia viene definida por su belleza física, y el punto más álgido de su vida es cuando sus atractivos son reconocidos. Más tarde, el marido, al cuidado del fogón y con el niño que está llorando, reclamando su comida, aparece menos entusiasta del status de su mujer como "Sra. Mississippi". Cuando, finalmente, ella llega a casa, viene acompañada por su representante. Ambos, están pendientes de atender a un delegado de la "American Legion" que puede conseguir que ella vaya a concursar en Atlantic City, donde podría convertirse en la "Sra. América". Con la corona en la cabeza, traje de baño y una ridícula capa, Marilyn pregunta si podrá disponer de una limousine. «¿Cuántas habi-

taciones tiene la *suite* de la 'Sra. América'?» pregunta. El marido se queda solo en casa con el niño, y entonces llega el cartero que trae la noticia de que el matrimonio no es válido. Wayne se queda estupefacto y asevera: «si hay otros oropeles que colocarse ella se los pondrá». Marilyn lee la carta, palidece, y exclama: «¿Tú crees que eso quiere decir que ya no estamos casados para siempre?», y le rodea con sus brazos, mientras grita: «Es maravilloso». Aunque parece estúpida, tiene una sola cosa en su mente. El siguiente corte nos traslada al concurso de "Srta. Mississippi", donde Marilyn es, de nuevo la vencedora y, mientras desfila por la pasarela, manda besos a Wayne y al niño. Lo que salva a la secuencia es el espíritu y energía que emanan de la radiante Marilyn; a pesar de ser tonta, conoce muy bien su propia valía e inteligentemente, busca su oportunidad. El mismo filme, aunque tenga algunos momentos divertidos, para Marilyn fue un mero producto alimenticio.

Niebla en el alma (*Don't Bother To Knock*, 1952) le proporcionó, al fin, su primer papel dramático como protagonista. Desgraciadamente, el filme fue tan mal concebido y pobremente escrito, que le hizo un flaco servicio, convenciendo a los críticos de que ella era la culpable del fracaso del filme. Bosley Crowther en "The New York Times" observó, sin duda influido por la imagen que Hollywood daba de ella: «Todo lo que tiene la señorita Monroe para hacer este trabajo es una vacía expresión infantil y una voz débil y provocativa.»

La culpa no era en absoluto suya. Marilyn interpretaba a una niñera psicópata, de origen obrero, y el filme sólo daba vagas indicaciones sobre la génesis de su enfermedad mental. No ofrecía ningún análisis coherente de las debilidades de su personalidad que la hacía vulnerable a la locura, sólo nos hacían saber que se había desequilibrado poco después de saber que a su prometido le habían matado en la Segunda Guerra Mundial. Marilyn está realmente vacía y ausente en el filme, pero su interpretación no pudo apoyarse en un desarrollo previo del personaje. Parecía convincente en el hotel, cuando la contratan como niñera, y se muestra amistosa con los niños y deferente con los padres. A los primeros les dice que les contará un cuento y a los padres les desea "una hermosa velada". Parece obsequiosa y correcta, sin un excesivo interés por los niños. El primer indicio que tenemos de su desvarío es cuando dice a los padres que nunca come caramelos y, se atiborra de ellos al quedarse sola. Poco después se niega a leer un segundo cuento para el niño. Difícilmente podremos considerar estos actos como típicos de un psicópata; son demasiados triviales y ordinarios. Sólo la vacía expresión de la cara de Marilyn puede comunicarnos que ella vive en un mundo de alucinaciones, más que en el mundo real.

Quizá se deba a su actuación el que evite aparecer más atractiva cuando se prueba las joyas y el vestido de noche de la Sra. Jones, que cuando lleva su vestido usado. Seguidamente intenta atraer la atención de un hombre que ocupa una habitación al otro lado del corredor, interpretado por Richard Widmark. Él le dice que su voz

"tiene un sonido peculiar", cuando habla con ella por teléfono. Un eficaz momento del filme es cuando ella hace señales a Widmark para que acuda, se sienta en una mesa, y un eficaz acercamiento de la cámara hasta primer plano, nos muestra las profundas cicatrices que tiene en sus muñecas. Su mirada de terror cuándo Widmark confiesa que es piloto de aviación, resulta también muy convincente. Le pregunta si pilotaba un bombardero durante la guerra, se muestra súbitamente agitada y, confundiéndole con su amante muerto, le susurra: «Te salvaste. Has vuelto.» Le besa en la boca, no con un anhelo presente, sino en memoria de su amor perdido. El carácter de ensoñación que da Marilyn a su interpretación es correcto, la conducta adecuada a la psicosis del personaje, su necesidad de vivir en el pasado por no poder aceptar una pérdida tan grande, que a nivel consciente la destruiría.

En el filme existe, por lo menos, la suficiente información para explicar las causas de su desafección a la vida. «En todo el tiempo que estuve en la High School», dice, «jamás tuve un vestido de noche que ponerme». Sus padres le pegaban si mostraba simpatía por algún chico. Pero estos indicios no están suficientemente desarrollados; en su confusión, cuando el niño se despierta e interrumpe su relación con Widmark, al que ha llegado a identificar totalmente con su amante muerto, casi comete un asesinato. Sin embargo, en los mejores momentos del filme, Marilyn consigue comunicar una fuerte emoción: «Si dejas que alguien se aleje de ti, jamás encontrarás a nadie que tome su puesto», dice en el filme, y esta frase podría estar sacada de la vida de Norma Jeane Baker.

Al final, a través de la compasión que siente por la chica enferma, Widmark es capaz de encontrar en sí mismo un "corazón comprensivo", la falta del cual había destruido su relación con su alienada amiga Anne Bancroft. Marilyn cruza la puerta de la habitación del hotel respirando pesadamente; hay aún un buen plano, cuando ella está esperando la llegada del ascensor y se la ve desde detrás de las barras, como si estuviera encerrada entre su propio pasado y su frustrado amor por el piloto que cayó en el Pacífico. Sus palabras, mientras un policía se la lleva, hace referencia a la gente que se ama. Se muestra convincente en su doloroso reconocimiento de que Widmark no es su desaparecido amante: «Me habían dicho que estabas sepultado en el mar. Yo no quiero hacer daño a nadie». Si la caracterización no alcanza gran altura, no se debe a la contribución de Marilyn Monroe, sino a un guión aburrido y lastimosamente melodramático, carente, entre otras cosas, del suspense esencial para un melodrama.

Aferrándose a las malas críticas, la Fox rehusó confiar a Marilyn cualquier otro papel dramático. *Niebla en el alma* fue seguida de *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952), un vehículo para las payasadas cómicas de Cary Grant y Ginger Rogers, que toman un filtro para rejuvenecer que les remite a su adolescencia e infancia. Marilyn encarna a Lois Laurel, la secretaria del jefe de Cary Grant, inter-

pretado por Charles Coburn, a quien le preguntan por qué tiene una secretaria que no sabe escribir a máquina, tomar un dictado o tan siquiera deletrear las palabras. Marilyn pasa por su lado y Coburn lanza una réplica "cómica" a sus expensas: «Bueno, todas las secretarias saben deletrear».

Marilyn es presentada aún más tonta de lo habitual; le dice a Grant que su jefe había hecho un comentario sobre su "puntuación", y a partir de entonces ella había procurado ser "puntual" en acudir al trabajo. Después de tomar el filtro, Grant se lanza a una serie de correrías automovilísticas con Marilyn, que conduce su coche a gran velocidad. Ella le pregunta si su motor está en marcha, a lo que él replica: «¿Y el tuyo?» La risita convulsiva de Marilyn es contagiosa y un poco subnormal, mientras vuelan por la carretera. De nuevo Marilyn es un objeto sexual, y el blanco de la mayoría de la bromas. Cuando Coburn y su consejo de administración toman el filtro rejuvenecedor, el jefe rocía a Marilyn con un sifón.

El filme es una ordinaria comedia hollywoodiense, pero es instructivo en lo que concierne a Marilyn Monroe; que es mostrada, una vez más, como un cuerpo, un ser sin cerebro, receptáculo de los deseos y abusos de los demás. Cuanto más insistía la Twentieth Century Fox en asignarle papeles de este tipo, más difícil era para ella disociar su persona cinematográfica de sí misma, como ser real.

En *Cuatro páginas de la vida* (*0. Henry's Full House*, 1952) Marilyn interpreta el papel de una prostituta, en una breve intervención junto a Charles Laughton. Deseoso de cometer un pequeño delito que le permita pasar el invierno en la cárcel, el vagabundo Laughton se acerca a ella para importunarla, en la creencia de que es una "paseante". Marilyn va provista de un manguito y de una esclavina negra. Cuando Laughton se disculpa por su error, ella le increpa agriamente, con un eficaz acento callejero: «¡Eh! ¿qué es esto? ¿Por quién me tomas?» Laughton le ofrece galantemente su bastón como recuerdo, y este gesto impresiona profundamente a la chica que murmura incrédulamente: «Me ha llamado señora» y estalla en sollozos. En esta pequeña intervención, Marilyn se muestra desesperada e inocente, tal como más tarde volverá a aparecer, en su último filme completo *Vidas rebeldes*.

Niágara (*Niagara*, 1953), convirtió, finalmente, a Marilyn en una estrella. Después del estreno del filme, la actriz fue promovida al rango de una de las principales actrices de la Fox. En este filme rodó uno de sus primeros desnudos cinematográficos, tras una cortina de ducha, y su nombre aparecía en el reparto por encima del de Joseph Cotten, su coprotagonista. Aun así, el papel ofrecido a Marilyn no era de un rango muy superior al de *Niebla en el alma*. Se trata del único personaje de su carrera absolutamente malvado, malicioso, sin las usuales características redentoras de inocencia e ingenuidad.

Rose Loomis (Marilyn) se confabula con su amante para matar a su marido George (Cotten). Sin embargo, George elimina al amante de Rose, y en un estado de se-

midemencia parte en busca de su mujer para matarla. Cotten sufre un trauma de guerra que le provoca unos furiosos ataques de celos; su sensual esposa, anhelante de pasión y de sensaciones excitantes, en su escasa compasión, no alcanza a comprender la lucha que su marido mantiene para conseguir superar su depresión. Marilyn es el prototipo de la mujer libidinosa, intrigante y egoísta. La primera secuencia la muestra en la cama con un cigarrillo, fingiendo estar dormida cuando su marido entra en la habitación y la llama. Al igual que el vestido que utiliza en una secuencia crucial, ella es una "mujer escarlata". En la cama, se pinta con un lápiz de labios color rojo-sangre, y para ser fiel al estereotipo, usa un salto de cama adornado con pieles.

La aparente preocupación de que hace gala cuando habla con otras personas del trauma de su marido, es rápidamente sustituida por una cínica rudeza cuando está a solas con Cotten en su apartamento. Su traje de diario se ajusta a su piel, al igual que el vestido de noche que lleva cuando va al encuentro de su amante; sus caderas se contonean descaradamente. Fue este filme el que convirtió en famosa la manera de andar de Monroe; Rose se contonea a lo largo del camino que la conduce a desembarazarse de un marido enfermo y, por lo tanto, excesivamente dependiente.

Rose despliega algo del ardor y el deleite característicos de Marilyn, pero todo esto se reduce a una mínima parte al ser confrontado con la imagen de asesina que el público debe condenar. Ella está ansiosa por oír "la risa de los niños", y alcanzar la dicha. Bajo su ajustado impermeable, oculta una energía que espera ser liberada porque está innatural e injustamente reprimida. Escucha la canción "Kiss", en el tocadiscos mientras danza deslizándose y canturreando. Sus ojos son soñadores, sus labios permanecen separados, y la sensualidad de su boca es acentuada por el balanceo de sus largos pendientes. Se encuentra en un estado que es definido por las cálidas palabras de la canción: "Tómame, tómame en tus brazos... querido, no me dejes, bésame, abrázame fuerte". Esta secuencia es interrumpida bruscamente por Cotten que rompe el disco con furia, como si quisiera impedir que esta amoral y magnéticamente sensual, Marilyn permanezca en la pantalla durante mucho tiempo; de otra manera, el subsiguiente crimen que él cometerá sería menos aceptable, a pesar de su marcada justicia poética.

La mezcla de deseo y resentimiento que Cotten siente por su mujer, a la que llama "vagabunda", escapa de sus manos "como estas cascadas". Las cascadas del Niágara simbolizan la pasión de Rose por su amante, pero también la de Loomis por Rose, a la que había encontrado en una cervecería. La segunda parte del filme se centra totalmente en Cotten. El comportamiento de Rose se vuelve demoníaco, como cuando ella ríe incontroladamente después de haber hecho el amor con Cotten, la noche anterior al proyectado asesinato del marido. Se muestra pérfida, despertando los celos de él, al pretender ir sola a la estación de autobuses para buscar los bille-

tes; escarnece entonces a su marido, negando que tenga una cita, pero admitiéndolo implícitamente con las palabras: «estoy disponible para cualquiera».

La interpretación de Marilyn resulta a veces un tanto forzada, como cuando dice la "t" de la palabra *about*, pronunciándola excesivamente. Está mejor cuando, liberada del vacío diálogo del filme, puede ser ella misma. Uno de sus mejores momentos es cuando camina por la orilla del río; sonríe mostrando los dientes, al oír el sonido de las campanas, que es una señal preestablecida que indica que sus planes se han cumplido sin obstáculos. Otra buena escena es la que sucede en el hospital al que Rose ha sido llevada. Acaba de saber que fue su amante y no su marido el que cayó por las cataratas. Desvanecida, es colocada en una cama en estado semiinconsciente. El poder de la escena se ve reforzado por la ausencia del insípido diálogo que caracteriza al filme. Rose, aterrorizada, se despierta, a pesar de la fuerte dosis de sedantes que le ha sido suministrada, y escapa del hospital, pero es perseguida por Loomis hasta un campanario. Corre frenéticamente, con el cabello flotando al aire, mientras se oyen los pasos de su marido que se acercan.

La estrangulación es resuelta con un montaje inhabitual, no exento de cualidades artísticas, en una secuencia excelentemente fotografiada, en un filme que tiene una fotografía, en general, carente de inventiva. Loomis estrangula a Rose, al tiempo que vemos una serie de tomas breves de las campanas en primer plano. En el octavo plano de campanas, Loomis suelta el cuello y ella cae. Su cadáver es mostrado dos veces: una en plano largo y otra en plano medio. Yace en el centro de un círculo de luz rodeado de oscuridad, un nuevo y potente símbolo del equilibrio de características en su manera de ser. La luz sugiere su energía y vitalidad, y la oscuridad su cruel amoralidad. Sin embargo, este papel, sirvió más para limitar que para extender el horizonte de su personalidad cinematográfica. El filme no muestra ningún interés ni tampoco ninguna necesidad de indagar sobre las causas que habían conducido al personaje a ser como era. No se le concedió ni una sola línea de diálogo en la que pudiera explicarse o justificarse, creando una mínima ambigüedad en un personaje que sólo tiene una cara. La concepción de Rose es una suma, no sólo de lo que la industria veía en Marilyn, sino también, de la imagen predominante de las mujeres. Estas son, o bien leales esposas, personificadas en el filme por la mujer de buen corazón que trata de ayudar a George Loomis (Jean Peters), o putas cuya única finalidad es gozar de su sexualidad, y para ello son capaces de llegar hasta donde sea necesario.

Niágara fue seguido en la carrera de Marilyn por dos filmes muy parecidos entre sí, *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) y *Cómo casarse con un millonario* (*How to Marry a Millionaire*, 1953). En ambos, interpreta a una estúpida rubia que quiere cazar un marido rico. Los dos filmes insisten sobre el tema de que ésta es la razón de ser de cualquier mujer atractiva que sea nor-

mal y siga sus verdaderos instintos. En *Los caballeros las prefieren rubias* Marilyn se las ingenia para atrapar un millonario; en el segundo filme ella se decide por un hombre teóricamente rico, interpretado por David Wayne, que espera convertirse en solvente, una vez aclarado un "error" que tiene con el fisco.

En *Los caballeros las prefieren rubias*, Lorelei (Marilyn) es descrita como una mujer que "estando sobre un escenario, con un foco apuntando a sus ojos, aun es capaz de ver un diamante en el bolsillo de un hombre", la oposición irónica de Pola, en *Cómo casarse con un millonario*, que es "ciega como un murciélago" y a pesar de esto no quiere llevar gafas, por miedo a que un hombre rico y disponible no se fije en ella. Lorelei haría cualquier cosa para pescar a su hombre. A su posible futuro suegro le dice: «No quiero casarme con tu hijo por su dinero. Quiero casarme con él por tu dinero». El tema del filme es expresado por Marilyn al final: «Ser rico, para un hombre, es como para una mujer ser bonita». La fuerza de este argumento es tan devastadora que hace cambiar de opinión a su recalcitrante futuro suegro. «Tú no querrías que tu hijas se casase con un hombre pobre», razona Lorelei «entonces ¿por qué quieres que tu hijo se case con una mujer que no quiere a un marido rico?» El cambio es interesante porque inadvertidamente cuestiona dos tópicos, según los cuales la obsesión por el dinero indica una falta de escrúpulos por parte de un pobre, pero es algo perfectamente lícito en un rico. El rico puede despreciar justificadamente a quien no tiene dinero, pero el pobre no. Y el padre de un hombre de grandes posibilidades económicas debe admitir que una cazadotes es sólo la otra cara de la moneda de sus propias aspiraciones, casar a su hijo con una mujer rica.

Lorelei es un compendio de la mujer que sólo dispone de su cuerpo y su sumisión para ofrecer. Su vestido está totalmente abierto por un lado, se inclina hacia adelante constantemente, mostrando su busto. Para completar su definición en términos físicos diremos que es voluminosa, a veces demasiado vulgar, y siempre, demasiado seria para ser divertida. Se deja acompañar por un hombre, sólo si éste es un millonario, y la gracia de este ultrajante filme estriba en demostrar que, aunque Lorelei parezca estúpida, es, en realidad, lista porque sabe cómo atrapar a un hombre rico. La inteligente Dorothy (Jane Russell), es en realidad estúpida porque se casa por amor. Al visionar este filme varias décadas después de su estreno, el espectáculo de una mujer siendo el no va más del humor al desear ponerse un collar alrededor de su cuello, no tiene nada de divertido. El hecho de que se disgustase perceptiblemente al tener que interpretar personajes del estilo de Lorelei Lee, es un dato que habla favorablemente de la sensibilidad de Marilyn Monroe. Debió mostrarse muy recalcitrante al tener que decir: «Sé ser lista cuando es necesario, pero a la mayoría de los hombres no les gusta».

En *Cómo casarse con un millonario*, Marilyn se muestra convincente como Pola, que se golpea contra todas las puertas al no querer llevar sus gafas en presencia de

un hombre. Su generosidad la lleva a invitar a su amiga Loco (Betty Grable) a compartir su apartamento con ella y su compañera Schatze (Lauren Bacall), y también, a escoger a Wayne, un hombre de futuro incierto, a pesar de sus propósitos de atrapar a un millonario. Incluso su defecto visual es caracterizado como una forma de estupidez: sentada en un avión la vemos leer un libro que sostiene al revés, seguidamente descubre que se ha equivocado de avión y que se dirige hacia Kansas y no a Atlantic City. Desea a un Rockefeller, y cuando le preguntan cual prefiere, replica: «Me da igual.»

A lo largo de todo el filme, Monroe, Gable y Bacall, se regalan unas a otras con sus fantasías de riqueza. Han alquilado un apartamento lujosamente decorado para recibir a los millonarios, y para pagar el alquiler deben vender todos sus muebles. El sueño de Marilyn es encontrar a un hombre que le cubra los brazos de joyas. Hollywood, por supuesto, procuraba tenerlo siempre. Finalmente las tres mujeres se casan con el hombre que aman, y sólo uno de ellos es un auténtico millonario.

El *gag* básico de Marilyn Monroe (que consiste en tropezar con los camareros, las paredes o, en una ocasión, caerse por unas escaleras, después de desfilar como modelo por una pasarela, vestida con un traje de baño rojo) está interpretando siempre con corrección; como actriz, Marilyn cumple su parte, al igual que Betty Grable y Lauren Bacall, aunque el mayor logro de las tres es conseguir terminar el filme sin dormirse.

Marilyn tardó seis horas y veinte minutos en arreglarse y vestirse para asistir al estreno de este filme, en el que fue recibida, al fin, como una auténtica estrella. Al volver a su casa, se detuvo en la Fox para devolver el vestido y los accesorios. Que este papel y precisamente esta interpretación, hayan sido el punto de arranque de su consagración como estrella, expone con claridad la futilidad y tragedia de sus esfuerzos vanos para ser tratada por Hollywood y su maquinaria de relaciones públicas como una actriz seria y un ser humano inteligente.

Entre la delirante *Cómo casarse con un millonario* y un insignificante musical, realizado como vehículo para Ethel Merman, *Luces de candilejas* (*There's No Business Like Show Business*, 1954), Marilyn Monroe protagonizó un western llamado *Río sin retorno* (*River of No Return*, 1954) que ella consideraba, justificadamente, como el peor filme de su carrera. Marilyn encarnaba a una dama de virtud fácil, cantante en el *saloon* de un pueblo minero y enamorada de un egoísta jugador, interpretado por Rory Calhoun, y, después, de un granjero encarnado por Robert Mitchum. Cuando Calhoun la deja, para irse a explotar una mina, Marilyn y Mitchum le siguen por el tumultuoso río que indica el título del filme.

Al principio de la película, Marilyn hace su aparición con un corpiño rojo y unas medias de malla negras, como era obligado para cualquier cantante de *saloon* de western de serie B que se apreciase. Canta "One Silver Dollar" (Un dólar de plata),

celebrando los valores de aquella corrupta "Sodoma y Gomorra" que es poco mejor que el jugador que la abandona. Pero ella es, nuevamente, la prostituta con corazón de oro que entabla amistad con el solitario hijo de Mitchum, el pequeño Mark. El niño la llama "señora" ofreciéndole el respeto que tanto desea. Al comienzo del filme, Marilyn es mostrada poniéndose unos botines rojos, una especie de marca personal; al final, cediendo a los impulsos de su bondad natural, se desprende de los zapatos ayudada por el niño y se convierte en una buena mujer como esposa de Mitchum.

Los hombres babean cuando ella les pasa la cola de su vestido por la cara, pero el filme, habiendo establecido que es físicamente excitante, prepara ahora su rescate por medio de un hombre fuerte. Ayuda a Mitchum y a su hijo a esconderse y escapar de los indios, ganándose de esta manera un destino mejor que el reservado a una camarera de *saloon*. Este final es anunciado anticipadamente a través de una canción inocente que ella canta al niño a lo largo del filme, una canción sobre la armonía de la naturaleza, completamente inapropiada a la clase de mujer que encarna: "Old Father Christmas / Trims all the trees / Down in the meadow / Snow softly clings..." ("El viejo Papá Noel / adorna todos los árboles / abajo en el prado/la nieve lentamente cae...").

Como el resto de los papeles que interpretó Marilyn a lo largo de su carrera, Kay está privada de una auténtica introspección sobre su carácter. Es verdad que cita su pobreza y la de Calhoun para explicar por qué planearon escaparse, pero los acontecimientos, en general, desbordan, invariablemente, su propio control: se mueve por instinto. El filme se inicia con una crítica a las mujeres cuya belleza, como dice Mitchum, «no trasciende de su piel», pero termina haciendo de Kay la mujer ideal porque se somete finalmente al fuerte y silencioso Mitchum, el macho correspondiente a la imagen femenina que vendía Hollywood.

Kay suspira por vestidos elegantes, vivir en suntuosos hoteles y asistir a la ópera. El filme no condena sus sueños de confort, sino su independencia por creerse a sí misma autosuficiente y capaz de ganarse el respeto (lo que "el que va a la ópera" recibe automáticamente, al contrario que las cantantes de *saloon*). Quiere superarse a sí misma, y aunque esto sea aprobado por los hombres como Mitchum, Kay debe ser castigada por su presunción. Respetabilidad significa colocar su capacidad sexual al servicio de un hombre, y aceptarle como árbitro y señor de su destino. Al final, sin haber comprendido o razonado nada, Kay está dispuesta a volver a la vida rústica con Mitchum y el niño y convertirse en una ama de casa.

La interpretación de Marilyn en este filme es poco convincente; guiada por Natasha Lytess, empleó una dicción que no se adaptaba ni a su propia personalidad ni al personaje que encarnaba. Cuando dice: «todo el territorio está plagado de indios, ¿y tú te pones a pescar?», el diálogo suena como si perteneciese a una representa-

ción escolar. Su interpretación solo es efectiva en los momentos en que habla con el niño, muy bien representado por Tommy Rettig. Su réplica a Mitchum («No puedes entenderlo. Él no me trata como a una vagabunda; me trata como a una mujer»), produce escalofríos.

Como en *Niágara*, los mejores momentos de Marilyn son aquellos en que no debe hablar. Está persuasiva, por ejemplo, en la escena de su enfermedad. Temblando de frío y empapada en sudor febril, el cabello despeinado y el rostro sin trazas de maquillaje, mientras Mitchum le da un masaje para hacerla reaccionar del frío, su actuación resulta veraz. Es interesante hacer notar que en los breves momentos en que Marilyn Monroe aparece como una persona corriente, en vez de como una muñeca de escaparate, surge su talento de actriz.

Como en casi todos sus filmes, la falta de credibilidad se debe fundamentalmente a un mal guión y no es achacable a la actuación de ninguno de los actores. Al final del filme vemos como Robert Mitchum se la lleva, echándosela sobre los hombros literalmente; él no ha esperado conocer su opinión, y ella se pliega automáticamente a esta imposición, digna de un cavernícola hollywoodiense. Los "verdaderos" hombres usan la fuerza física para domesticar a las mujeres recalcitrantes y éstas desean ser esclavizadas por los varones que son capaces de pensar y decidir por los dos. El último plano del filme muestra sus botines rojos abandonados sobre el polvo, mientras el carro que los conduce se aleja.

El equilibrio psicológico de Marilyn no podía soportar el peso de los papeles que le eran confiados. En su interior, debía temer que expresasen la auténtica opinión del director sobre su carácter y que la débil fachada "Marilyn", no llegase a ocultar las insuficiencias de Norma Jeane.

En *Luces de candilejas* (*There's No Business Like Show Business*, 1954), un filme que Marilyn nunca quiso hacer, interpreta a una chica encargada del guardarropa en un local nocturno. Aunque para ella no fuese un motivo de orgullo, asombró al Hollywood de los años cincuenta con un número titulado "Heart Wave" (Ola de calor), que fue rodado con un filtro rojo y con Marilyn vestida a la manera de una Carmen Miranda rubia y flirteando con los bailarines, llamándoles "honey", a la manera de Mae West. En los primeros planos, sus labios cubren las encías al sonreír, tal como le habían enseñado. Marilyn, por falta de otras alternativas reales, fue lanzada una vez más a un papel de "envase de sexo".

Luces de candilejas es, en realidad, un no-filme; prácticamente no tiene argumento, es meramente una sucesión de números musicales, pegados uno tras otro. Marilyn es una chica del guardarropa, "temporalmente designada para cantar". Su cabello parece una bola de algodón de azúcar; su aspiración es actuar, y por ello el filme la somete a continuas burlas. Donal O'Connor se ríe ante la idea de que ella interprete a Lady Macbeth. Marilyn, en el filme, intenta convencer a un productor de

que «ella es una actriz, también». Estos toques autobiográficos fueron colocados para dar una inexistente convicción al personaje de Vicky como ambiciosa cantante de *night-club*.

Los mejores números de Marilyn son "After You Get What You Want, You Don't Want It" (Cuando has obtenido lo que querías, ya no lo quieres), frase que podría constituir un epigrama de su propia vida, y "Heat Wave". En el primero lleva un vestido de encaje blanco, semitransparente, y sus senos muy erguidos; la pequeña del guardarropa se ha convertido en una tórrida bailarina que se exhibe ante los ávidos hombres. La propia canción transmite la situación de Marilyn, convertida en estrella, tal como Vicky y Norma Jeane deseaban, a costa de un funesto precio. Como la Marilyn real, Vicky se transforma una vez alcanzado el éxito, le dan un nuevo nombre y vestidos, su manager se ocupa de "cambiarla de pies a cabeza". En "Heat Wave" se nos revela una Vicky totalmente nueva, como si se hubiera transformado en la propia Marilyn. La tímida muchacha ha sido sustituida por una sirena que muestra sus senos cuando se inclina para leer la previsión meteorológica en el periódico; se entrega a proferir gritos y a contonearse cuanto puede, en un ambiente cargado de humo y con el atronador sonido de los tambores. Vicky y Norma Jeane son ahora estrellas de éxito, pero están condenadas a seguir con los gritos y contoneos para un público que goza con su esclavitud, y las define a partir de ella.

Esta película, como las precedentes, no aportó nada a Marilyn. Cantó de manera adecuada, pero su personaje era tan superficial y poco matizado que las aptitudes dramáticas de la actriz quedaron inéditas.

El último filme de su primitivo contrato con la Fox fue *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955). Implacablemente, de nuevo, encarnó a la rubia estúpida, aunque esta vez tuvo la oportunidad de mostrar la medida de su talento cómico. Es "la chica" que vive en el piso de arriba del que ocupa Tom Ewell, objeto de las fantasías sexuales de éste, al igual que era Marilyn para millones de hombres.

Como en el resto de filmes en que Marilyn apareció antes de su muerte, se centra en el personaje masculino y sus conflictos; ella cumple sólo una función de contrapunto. No habiendo podido desarrollar nunca el papel de una mujer capaz de algún razonamiento intelectual, Marilyn no estaba en condición, en sus actuaciones, de resolver los conflictos de conciencia, afrontar problemas que exigiesen tomar decisiones o plantearse conflictos morales. En todos sus filmes, sin excepción, ella es amoral como "la chica" del piso de arriba, dispuesta a mantener relaciones con Ewell si él lo desea. Está en un reino de lo físico, muy alejado de la sensibilidad moral. "La chica" prefiere a los hombres casados porque "no es tan drástico"; no está mal, ya que los hombres se enamoran siempre de ella. Se opone al matrimonio con entusiasmo y sentido común, porque "esto sería peor que vivir en el club". "La chica" de hecho, es más una fantasía de Sherman, el publicista semipornógrafo, que

una persona real. La encontramos por primera vez vestida con una falda estrecha y zapatos blancos de tacón de aguja; su voz es la más susurrante que Marilyn haya emitido nunca cuando, haciendo resaltar sus nalgas, sonríe bobamente y dice: «Mi abanico se ha enganchado en la puerta». Es difícil creer que sea un ser real.

Arreglando una tomatera, se le rompe y cae sobre el sillón de mimbre que acababa de abandonar Sherman, esto puede indicar el grado de sutilidad con que está caracterizada "la chica". Está desnuda en su terraza porque "mi ropa interior está en la nevera". Es presumible que no sea sólo el calor del verano neoyorquino el que la lleve a guardar sus abrasadas bragas en el congelador. Sherman cae inmediatamente en un mar de fantasías, en la que "la chica", con un vaporoso vestido sin tirantes y largos guantes, permanece tendida sobre el piano en el que él está interpretando una pieza de Rachmaninoff, y exclama extasiada: «Me sacude, me estremece, me pone la piel de gallina por todo el cuerpo».

A lo largo de la película, conocemos muy poco de "la chica". Trabaja haciendo spots publicitarios en la televisión pero no se nos descubre ni de dónde viene, ni qué otras relaciones mantiene en su vida. Nunca se la llama por ningún nombre, nunca se le da una identidad; ella habla de sí misma con desprecio, calificándose como "el tomate del piso de arriba" que, como la planta del tiesto ha caído en la vida de Sherman.

Parte del talento cómico con que Marilyn desarrolla su interpretación, suaviza la desafortunada naturaleza de "la chica", por ejemplo, mientras duerme en la bañera, huyendo del calor, coloca el dedo gordo del pie en un grifo que gotea, con el fin de que el ruido no la despierte; su dedo queda atrapado, y tiene que llamar al fontanero (Victor Moore) para que la rescate. El guión concibe a "la chica" con menos luces que un chimpancé, e igual de revoltosa. Pero aún peor, la caracterización contiene transparentes alusiones a la propia Marilyn, como la auténtica Monroe, "la chica" posó un a vez desnuda para una "foto artística", una directa referencia al famoso calendario; en "Dazzle Dent Toothpaste Hour" (La hora del dentífrico "Diente Brillante"), aparece tan sugestiva que no desmerece las actuaciones de la propia Marilyn en *Cómo casarse con un millonario* o *Luces de candilejas*; "La chica" adora el arte dramático y su deseo habría sido poder ver a Sarah Bernhart, otra mención a la vida de Marilyn; el mismo hecho de que "la chica" sea una cretina no parece del todo gratuito. Todo esto no sólo encasilla a la actriz en papeles denigrantes, sino que hace que ella se ponga en ridículo a sí misma. Como la Marilyn real, "la chica" está sola; ha comprado una botella de champán para festejar su vigésimo segundo aniversario, solitaria en su apartamento, intenta en vano celebrar su cumpleaños, puesto que, como era presumible, no consigue abrir la botella.

A pesar de ser presentada como un objeto, una fantasía sexual masculina redivi-va, ella es sólo un *flirt* inconsciente. Le dice a Sherman «tiene unos potentes pulga-

res» olvidándose evidentemente de su poder de sugestión; interpreta todo lo que le dice al pie de la letra, conviniendo en su escasa capacidad para usar su cerebro. El doble sentido es presentado como algo que está fuera de su entendimiento. Ewell, por su parte, evoca como se interpreta la representación de típico macho americano, excitado solamente por las mujeres sin intelecto o centro de gravedad; le importa muy poco si ella es una fan de Eddie Fisher o si le gusta el pescado con patatas, mientras se muestre deferente, disponible y estimulante.

Esta concreción de hechos es necesaria para el filme; el absoluto desinterés de "la chica" con respecto a la actitud de los hombres hacia ella como persona anula completamente todo cuestionamiento moral sobre el implícito adulterio. Esto facilita el requisito final, la marcha de Sherman en busca de su mujer e hijo, al no haber "pasado nada" entre él y " la chica".

No obstante, " la chica " no es más que una niña. Se detiene encima de una boca de aire del metro, porque le gusta sentir en sus piernas la corriente del aire caliente que se levanta cada vez que pasa un tren. Su falda plisada revolotea repetidamente alzándose hasta su cintura, pero a pesar del disgusto de DiMaggio durante el rodaje, el momento es completamente inocente, realmente es como una acción de niña pequeña, con sus chillidos : «... ¡Oh... Ahí viene otro!» Sherman la "enreda" para que le bese, con el pretexto de una demostración de la autenticidad de la publicidad del "Dazzle-Dent", y ella lo hace sin ninguna malicia, de manera totalmente inocente. Cuando va al apartamento de Sherman a pasar la noche, su deseo no es otro que beneficiarse de la instalación del aire acondicionado: ella duerme en el sofá del cuarto de estar. Y es con la misma inocencia infantil con que desciende por la escalera interior hasta el apartamento de Sherman y entra por la claraboya: «¿Sabes qué?, podríamos hacerlo durante todo el verano.»

A través de la fuerza de su personalidad, Marilyn domina su papel, añadiendo a la sexualidad infantil de "la chica", una verdadera gentileza. Es gentil con Sherman de la misma manera que siente pena por *El monstruo de la laguna negra* (*The Creature From The Black Lagoon*, 1954), un filme que habían ido a ver juntos: «No es tan malo. Sólo necesitaba un poco de afecto». Conforta al ego de Sherman asegurándole que no todas las chicas buscan a un hombre que se parezca a Gregory Peck. Describe a los hombres que no se hacen notar a la primera: «Una vez has doblado la esquina, sientes que él es tan gentil y cariñoso... esto es lo realmente excitante.»

Halaga a Sherman diciéndole: «Si yo fuera tu esposa, estaría celosa. Estaría muy celosa. Creo que eres muy elegante». La inflexión de Marilyn cuando dice "elegante", ofrece a "la chica" un momento de verdadera dignidad y carácter, durante un breve instante ella está por encima de su imagen de reina de la sexualidad infantil, y deja entrever la personalidad, gracia y equilibrio de que la actriz Marilyn Monroe era capaz cuando se le ofrecía la mínima oportunidad. Del resto del filme sólo me-

rece recordarse este momento: Sherman informa a un amigo que ha pasado un momento a visitarle que la rubia que está en la cocina es "Marilyn Monroe", explicitando otra vez el intento de igualar la concepción de "la chica" a Marilyn Monroe, la mujer. Al final, "la chica" anima a Sherman a inducir a su esposa a que le aprecie más diciéndole que otras mujeres le encontraban muy atractivo, una nota gentil que permite a Marilyn cargar de intención a su personaje.

Ella se despide con un beso, advirtiéndole que no se quite la huella de carmín de la cara: «Si tu esposa cree que es zumo de frambuesa, dile que tiene huesos de cereza en su cabeza». Le entrega los zapatos que él había olvidado, tirándoselos desde la ventana, y con un saludo agitando la mano, el filme termina. Los momentos de "alegría de vivir" con que Marilyn lleva a cabo su personificación de "la chica", terminan por iluminar un filme que, a pesar de algunas concesiones menores, es fundamentalmente un super-elaborado y molesto *gag* a expensas de "la chica". Con un personaje más fantástico que real, Marilyn consigue un pequeño milagro: añadir pequeñas notas de individualidad que dan vida a "la chica". Su presencia transforma el filme.

Después de *La tentación vive arriba Marilyn* dijo adiós a Hollywood y estableció su residencia permanente en Nueva York. El primer filme con su nueva compañía de producción fue *Bus Stop* (1956). Su interpretación en este filme está considerada por mucha gente como la mejor de su carrera.

Hollywood se encontró con una nueva Marilyn que rechazó los trajes de volantes, y buscó en el guardarropía de la Fox hasta encontrar las medias de malla remendadas y el andrajoso lamé adornado con piel de mono que lleva durante casi todo el filme. En una escena de amor que interpreta junto a Don Murray, al entreabrir los labios apareció durante un breve instante, un hilo de saliva que fue perfectamente recogido por la cámara; esto fue cortado del filme, ante la furiosa protesta de Marilyn, que buscaba la autenticidad, intentando constantemente conferir seriedad y convicción a un guión endeble y superficial. El pálido maquillaje de Cherie fue una idea de Marilyn.

Se mostró despiadada con su propia imagen cinematográfica. Insistió para que se tiñera el pelo de Hope Lange en un tono más oscuro, ya que, decía, se parecía demasiado al suyo propio. Cuando el director, Joshua Logan, se negó a que se hiciera, Marilyn abandonó solemnemente el plató y le esperó fuera. Aunque se trataba de un pequeño incidente, la importancia que ella le otorgó reflejaba años de malos tratos, imposiciones y engaños.

Como Cherie, Marilyn estuvo mucho más cerca de ella misma que ninguno de los demás personajes que interpretó en toda su carrera. Coincidente con la época más álgida de su afición a la bebida y los somníferos, se incrementó la fusión entre el personaje que encarnaba en la pantalla y algunas facetas de la personalidad de

Marilyn. *Bus Stop* está centrado parcialmente en Cherie, una cantante de *saloon* que no sabe cantar, tal como mucha gente decía que Marilyn no sabía actuar.

Cherie evita a los hombres a los que debe entretener por dinero, y se siente a disgusto al exhibirse ante ellos, al igual que Marilyn se sentía en su interior. «He intentado ser alguien», dice Cherie, «como Hildegarde (una conocida *chanteuse*, mientras que Cherie se denomina a sí misma *chantoose*). Te la imaginas, entre canción y canción, sentándose en las rodillas de algún camionero?» Como Marilyn, desea, ardientemente, ser tomada en serio en su profesión. Se imagina que lo puede encontrar en Hollywood, como un día soñara Norma Jeane: «Te descubren, te hacen pruebas, te eligen, y por lo menos te tratan con un poco de respeto». Su acento rural es perfecto y sus reconocibles deseos, un eco de los de la propia Marilyn.

Cherie es una chica inconsciente de su propia atracción sexual, que nunca sabe qué decir a los hombres, y necesita de las estúpidas sugerencias de una camarera amiga suya (Eileen Heckart) para superar la escasa brillantez de su conversación. Su número 'That Old Black Magic" (Aquella antigua magia negra), está interpretado con una voz tan balbuceante y asustada, que resulta conmovedor en su ineptitud, su cabeza se mueve sin ninguna gracia, y sus guantes de satén negro se escurren por sus brazos mientras agita, sin ninguna razón aparente, un viejo y ajado pañuelo azul. Su busto está cubierto por una raída malla negra, y ella aparece lánguida, delgada, endeble y pálida. Pero Bo (Don Murray), un joven ranchero que ha venido para asistir a un rodeo, la ve como su... "ángel, tan pálida y blanca" y está decidido a casarse con ella. Acalla al público compuesto de ruidosos y burlones cowboys, y a finalizar el número, le propone matrimonio. Ella le aprecia porque; «Has hecho que me respetaran. Me gusta eso... cuando comprendí que lo hacías por mí, me he sentido muy atraído por ti». Pero pronto descubre que Bo no es más que un adolescente bravucón, que la trata como al ganado que acostumbra a perseguir con el lazo; incluso en un momento llega a enlazarla con la cuerda. Ella le rechaza.

Al final del filme, después de recibir un castigo simbólico en forma de paliza que le proporciona un conductor de autobús se disculpa y la trata como a una mujer capaz de pensar por sí misma y con mucha más experiencia que él. Es interesante notar que ella empieza a respetarle como hombre, sólo después de que él haya recibido una humillante paliza y se haya disculpado con todos. El filme, caso raro en Hollywood en este aspecto, explícitamente invierte y ridiculiza al machismo, respetada asociación de brutalidad con masculinidad.

La escena en que Bo irrumpe en el dormitorio de Cherie está muy bien interpretada; cuando llevaba poco más de tres horas de sueño, él la despierta ansioso, para sacarla a tomar un poco de aire fresco: «No me extraña que estés tan pálida y blanca». Ella cubre su cara con la almohada y dice que odia los paseos, pero él la saca contra su voluntad.

Como todos los personajes que Marilyn tuvo ocasión de interpretar, Cherie no es un modelo de listeza. Firma su licencia matrimonial porque «tenía que hacer cualquier cosa; él estaba armando tanto alboroto delante de toda esa gente...». Contemplando su anillo de bodas de cuarenta y tres dólares comenta: «No es precisamente un diamante, pero tampoco deja de serlo». Cuando se inclina para recoger el lápiz de labios que se le había caído, dos fotógrafos impresionan fotos de su trasero soslayadamente; como le ocurría a Marilyn, a pesar de sus aspiraciones de ser tomada en serio, la gente sólo se interesaba por su cuerpo.

A Cherie se le escapan las indirectas que hasta un niño podría entender: instada a que utilice el manido recurso de ir a "empolvarse la nariz", cuando quiera escapar de Bo, en el momento en que ocurre, saca su polvera y, sin moverse de su sitio, anuncia literalmente que está dispuesta a empolvarse la nariz. Su definición de las reses que persigue Bo –cuando le reprocha el acosar a "pobres animalitos indefensos"–, podría, de hecho, aplicarse a ella misma: Bo le arranca parte de su vestido y ella le grita con grotesca fatuidad: «Te odio y te desprecio. Devuélveme mi cola.» Una vez más, no se trata de una broma con ella, sino a su costa.

Atrapada con el lazo y virtualmente raptada, confía sus esperanzas a Elma (Hope Lange) en el autobús que la conduce al rancho de Bo; se pregunta «si existe esa clase de amor que yo he imaginado», un lamento emitido a menudo por Marilyn Monroe. Cherie estuvo "casi casada" con un primo a los catorce años, al igual que Marilyn a los dieciséis. Cherie desea "un tipo al que pueda mirar a la cara y admirarle, pero no quiero que me maltrate". Espera a alguien que "tenga algún respeto por mí, además de todas esas tonterías de enamorado", al igual que Marilyn deseaba ser admirada por algo más que su cuerpo.

Esta conversación con Elma, significó un gran impacto para Marilyn que, mientras la rodaba, se interrumpía continuamente incapaz de proseguir. El director, Josh Logan, no pudo filmar una sola toma completa. Desesperadamente, se procedió a ensamblar todos los trozos de secuencia, y este trabajo de cortar y pegar se nota en el filme por la aparición, durante breves segundos, de un plano inútil de Bo y su amigo Virge sentados al fondo del autobús (Marilyn necesitó once días para filmar el número musical "Mi corazón pertenece a papá", de *El multimillonario*, que en el filme duraba seis minutos, ya que esta secuencia también evocaba sus desorientados e intensos sentimientos personales).

Bo se echa a Cherie sobre el hombro intentando llevarla por la fuerza ante un cura, y le propina un azote en las nalgas cuando ella se pone a gritar; una vez que él ha rectificado su conducta y se ha disculpado, Cherie admite, «no soy la clase de chica que creías, he sido..., he llevado una vida poco recomendable». Mantiene que él estaría mejor sin ella, pero Bo, no está de acuerdo, y ello le acredita. Ante esto, Cherie le dice: «ahora me iría contigo a cualquier parte del mundo», tira el mapa

en el que había marcado el itinerario que la debía llevar hasta Hollywood y el filme termina felizmente. «¿No es maravilloso que alguien tan terrible se vuelva tan simpático?», dice la intuitiva Cherie. La interpretación de Marilyn es muy sensible, confirmando por lo menos su habilidad para interpretar papeles en los que se refleja su propia vida.

El príncipe y la corista (*The Prince and the Showgirl*, 1957) fue su siguiente filme, un intento poco inspirado de comedia sofisticada, dirigido por Laurence Olivier, que cometió el error de protagonizarlo al mismo tiempo. Marilyn es una corista llamada Elsie Marina, que, como Marilyn, nunca es puntual, ni siquiera cuando debe acudir a saludar al Regente de Carpathia (Olivier). Tal como el tirante del vestido de Marilyn se había roto, en una conferencia de prensa, poco antes de comenzar el filme (Judith Crist le proporcionó un imperdible), el tirante de Elsie se rompe en presencia del Gran Duque.

Al igual que Cherie, Elsie es más bien estúpida. Su mayor preocupación durante las primeras escenas es cómo debe vestirse para la ceremonia de presentación. Continúa no sabiendo cómo dirigirse al Gran Duque y una vez llega a llamarle "Su Imperiosidad". A la mitad del filme este juego ya ha perdido todo su interés. Elsie no tiene seguridad en sí misma, como la mayor parte de los personajes de Marilyn «¿Para qué me querrá?» se pregunta. De hecho, Elsie es, una vez más, la chica sexy del coro. Sale de estampida del palacio del Regente al descubrir que sólo hay dos cubiertos preparados para la cena, demostrando su ingenuidad. Como Marilyn, también posee otro nombre, ciertamente poco afortunado: Elsa Stolzenburg.

Lo que da cierta gracia a la trama, reduciendo un poco su banalidad y obviedad, es la inocencia con que Marilyn encarna el personaje de Elsie Marina. Se siente ultrajada cuando el Regente ordena el arresto arbitrario de un hombre inocente. Su patriotismo, en cambio, es empalagoso; se trastorna al oír a Olivier criticar al gobierno de los Estados Unidos. No lo es menos, la importancia que concede a todo lo que concierne a la justicia, que al final del filme, la lleva a efectuar una especie de equilibrio del poder entre el Regente y su hijo. Elsie está convencida sinceramente de las ventajas que comportarían unas elecciones libres en Carpathia, pero la premisa de que Norteamérica ve con preocupación la ausencia de democracia en éstas elecciones suena un poco a propaganda.

Elsie enseña al Gran Duque la capacidad de sentir y de encontrar en su vida un hueco "para el verdadero amor". Pero no obstante es terriblemente infantil y nadie puede tomarla en serio. El Regente la describe como poseedora de un "cerebro de niño retrasado mental", y después como "una niña indisciplinada". Elsie llega a decir, «De acuerdo, no he crecido, lo admito, pero tampoco he querido hacerlo». El joven hijo del regente sólo puede exclamar, para delicia de los fans de Marilyn: «Tú haces encantadora la infancia.»

En la primera parte del filme, el Gran Duque intenta seducir a Elsie, pero cuando ella se enamora de él, éste no puede tomarla en serio, siendo Elsie quien intente ahora, seducir al Regente. La actuación de Marilyn es autoconsciente y forzada, evidentemente detestaba lo que estaba haciendo como indicaba la gran tirantez que existía en el set, entre ella y Olivier.

Milagrosamente y de manera poco convincente, el Regente se transforma en un hombre capaz de amar a través del contacto con Elsie, de la que debe apartarse porque es una corista. Con alusiones a la personalidad del Duque de Windsor, se indica que este tipo de matrimonio, en flagrante rebelión contra las barreras de clase, sólo puede conducir a la infelicidad. Al final Elsie permanece sola.

La salida de Marilyn es el único momento relevante en un filme desolador. Cuando empaqueta las medallas y condecoraciones que le han entregado, manteniendo bajo su brazo la fotografía de la familia real, Marilyn sabe comunicar una enorme carga de dulzura, simplicidad y emocionante inocencia. La cámara está enfocada sobre su espalda pero, por una vez, el motivo es resaltar su trasero. El caminar sexy de *Niágara* ha sido abandonado y su espalda vuelta hacia la cámara, ligeramente inclinada por el dolor, sugiere la profundidad del sentimiento con que ella acepta su destino, mientras saborea los recuerdos de sus breves momentos con el Gran Duque. Solamente la sinceridad con que Marilyn expresa su vulnerabilidad y su solitaria dulzura, hace tolerable la visión de un filme tan idiota.

Con faldas y a lo loco (*Some Like it Hot*, 1959) fue su siguiente filme. La comedia está centrada enteramente en las caracterizaciones femeninas de Jack Lemmon y Tony Curtis, que huyen de unos gangsters después de haber presenciado un ajuste de cuentas entre bandas rivales. Se enrolan en una orquesta femenina y entablan conocimiento con la cantante Sugar Kane (Marilyn). Fiel a los estereotipados papeles que siempre le ofrecieron es, de nuevo, una cazadora de millonarios. Como la Marilyn real, Sugar es demasiado aficionada al alcohol. Contra el criterio del director, Billy Wilder, Marilyn rehusó perder peso para el papel, comentando: «¿No creerás que el público no es capaz de distinguirme de Tony y Jack ? Además mi marido me prefiere rolliza.» Desde ahora Marilyn aceptaba la superficialidad de sus filmes y sus personajes como un hecho de que era imposible sustraerse. Regresivamente, volvía a pensar según sus antiguos esquemas. Se contrarió mucho porque el filme no era en color, y en el set creó más problemas que nunca. Para una sola escena necesitó 59 tomas. Tony Curtis fue preguntado sobre su famosa escena de amor en el yate, y respondió amargamente que besar a Marilyn había sido como: «besar a Hitler», hasta tal punto se habían deteriorado las relaciones de la estrella con el resto de los actores.

Al igual que la cazadotes de *Cómo casarse con un millonario*, Monroe interpreta a una chica que suspira por un marido rico, pero que termina casándose con el

hombre pobre al que ama. Corriendo hacia el yate, supuestamente perteneciente a Curtis, murmura: «Es el pensamiento lo que cuenta». Es la Marilyn que la pantalla había hecho familiar con su crasitud redimida por la franqueza: «no se trata de cuánto tomas», dice ella, «se trata de quién te toma». Al igual que Elsie Marina confundía siempre el título del Gran Duque, Sugar Kane denomina al yate "crucero" o "destructor". Denomina a los trofeos como "platería" y pregunta maravillada: «¿Cómo han hecho para coger estos peces tan grandes con unas copas tan pequeñas?»

Cuando Curtis intenta ocultar su plan para seducirla fingiéndose impotente, ella replica, con la simpatía que la caracterizaba: «¡Esto es terrible...! ¿No hay esperanza? ¿Has probado con chicas americanas?» Curtis consigue que sea Sugar la que le seduzca a él aprovechándose de su ingenuidad y buen corazón, tarea que no presenta ninguna dificultad. De acuerdo con su imagen cinematográfica, para esta escena Marilyn lleva un vestido escotado en forma de V por la espalda. Sus senos permanecen visibles. Es una rubia con mirada de asombro que solía "vender besos a cambio de leche", y que se empeña arduamente en atrapar a Curtis porque tiene muchos millones.

Curtis y Lemmon son tomados por Marilyn como auténticas chicas pertenecientes a la orquesta. Consecuentemente, cada vez que deja a Curtis acude a confiarse a su compañera Josephine, el propio Tony Curtis. Al regresar del yate, llama a la puerta de la habitación de "Josephine", y le describe lo que ha pasado en el yate, en el colmo de la estupidez: «Era suicidamente hermoso», dice atropelladamente.

El filme acaba con una clásica persecución. El humor, a lo largo del mismo, corre a cargo exclusivamente de Curtis y Lemmon, Marilyn es poco más que una figura decorativa. Su papel la constriñe a un solo tono y un solo pensamiento. Curtis le dice que deben romper, ya que él debe marcharse, y Sugar le revela el contenido de un sueño que acaba de tener: «Tú eras el capitán y yo, la tripulación». Al enterarse de que él la va a abandonar, pregunta por la botella de bourbon, y dice que ya la devolverá «cuando esté vacía».

En Sugar Kane existe el mismo patetismo que evocaba Cherie cuando intentaba imitar a Hildegarde, la *chanteuse* en *Bus Stop*, y también, la desconsolada frustración sufrida por Elsie Marina caminando solitaria, al final de *El príncipe y la corista*, a pesar de la promesa del Regente de que volverán a encontrarse al cabo de dieciocho meses. El número final de Sugar es un verdadero baño de tópicos: «He terminado con el amor. No volveré a enamorarme nunca». No se nos permite olvidar que sólo es deseable su cuerpo, para ello Wilder la viste con un vestido negro que es casi un *negligé*, ligero en el busto y con lentejuelas debajo.

El "giro" planeado para el final del filme consiste en que Sugar elija a Curtis, a pesar de que es un hombre pobre. «Ya les dije que no era muy brillante», confiesa ella al público. El verdadero propietario del yate, Joe E. Brown, insiste en mantener

su idilio con Lemmon, pese a haber descubierto que éste es un hombre vestido de mujer, porque "nadie es perfecto". Marilyn no es mucho más que una actriz secundaria en el filme, su presencia es totalmente periférica a la acción principal, aunque su nombre aparezca en el reparto estelar.

El penúltimo filme de Marilyn, *El multimillonario* (*Let's Make Love,* 1960) es, indudablemente, uno de los peores que hizo. El filme era un vehículo de lucimiento para Yves Montand, que interpreta a un millonario que se enamora (¿de quién si no?) de la corista Marilyn. De nuevo el hombre oculta su identidad, esta vez, para estar seguro de que ella le ama por sí mismo y no por su dinero. Clement (Montand) desea conocer un espectáculo del *Off* Broadway que ridiculiza su propia vida de playboy millonario. Decide conseguir el papel de protagonista en la obra, fingiendo ser un actor sin experiencia. Marilyn intenta ayudarle y darle ánimos como si fuera un compañero torpe, sin saber que se trata del verdadero Clement representando su propio papel. Marilyn es, otra vez, la infeliz cantante inculta. Aspira a mejorar su educación acudiendo a una escuela nocturna, al igual que la propia Marilyn se apuntó en la UCLA para seguir unos cursos. Su personaje presenta una ligera variación con respecto a la imagen cinematográfica de Marilyn: no quiere saber nada de los ricos, y está deseando enamorarse de un hombre pobre.

El aspecto de Marilyn en este filme era casi tan malo como el de la película, e igualmente irreal. Los labios diseñan una sonrisa artificial, sus guiños son forzados y su cara delgada y sin expresión; está visiblemente cansada. Su voz infantil y susurrante suena ahora estúpida y vacía de significado, como su expresión fácil. Incluso en el momento de mayor clímax, cuando ella averigua que Montand no es un inexperimentado y hambriento actor sino el millonario Jean-Marc Clement, no es capaz de expresar otra emoción más profunda que la petulancia. Su desmayo al conocer la noticia, parece un colapso de la mujer, más que de la actriz.

Como es usual, el propio papel no le ofrece la oportunidad de sentir algo que no sea superficial. Está limitada a una curiosidad ordinaria o a una fácil simpatía, otro personaje insulso, tejiendo continuamente una masa informe de lana blanca, sin tener idea de cómo se hace: «Mantiene mis manos ocupadas», dice débilmente. Clement le dice, estúpidamente, que se llama "Alejandro Dumas". Ella cree haber oído este nombre en alguna parte y con aire de suficiencia sentencia: «¡Qué pequeño es el mundo!» Como todas las mujeres que Marilyn estaba condenada a interpretar, se siente contenta de estar refugiada en un pequeño y limitado mundo en el que no se conocen la historia, sociología, aconteceres cotidianos, literatura o cualquier otra experiencia, más allá del escenario del vulgar espectáculo *Off* Broadway, del cual forma parte.

Fiel al estereotipo Monroe, Amanda es amable con Clement cuando éste cuenta chistes malos, o cuando es acusado de plagiar el único chiste gracioso que ha dicho.

Pero la amabilidad no puede sostener este interminable filme, ni tampoco puede hacerlo el número

"My heart belongs to Daddy " ("Mi corazón pertenece a papá") que Marilyn canta, retomando el "da-da-daddy" de *Ladies of the Chorus*. La canción hace recordar que ella llamaba "daddy" a Dougherty y "papá" a Arthur Miller. Las referencias que en el guión se hacen a la Marilyn real resultan penosas y embarazosas, un ejemplo de ello es la demostración a Montand del método Stanislavski: «Imagínate que pudieras tener cualquier cosa que deseas, una *limousine*, por ejemplo». En este momento la *limousine* de Clement da vuelta a la esquina para esperarle a la salida. La broma, nuevamente es sobre ella.

Cuando el manager de Montand, Wilfred Hyde-White, ve por vez primera a Marilyn, se frota las manos con satisfacción y dice cínicamente: «Habrá niños». Marilyn es una vez más "el cuerpo", pero ahora es un cuerpo digno de piedad, anacrónico y cansado. Se nos hace simpática, no como el personaje cinematográfico que nunca parece un ser real, sino como la mujer que a través de su personaje implora: «No puedo soportar que nadie se burle de mí.» Todo el ingenio pertenece a Montand, que gradualmente asume ante sus ojos su auténtica identidad como Clement. La chica se pone en ridículo al querer llevarle al psiquiatra, a toda costa, en la creencia de que él sufre alucinaciones. Montand la lleva a su despacho, sin que ella sepa a dónde va y cuando él responde al ceremonioso saludo de sus empleados, ella teme por su salud mental. Al descubrir la identidad de Clement, Amanda sólo acierta a abrir su boca, ladear la cabeza y desorbitar desmesuradamente los ojos, quedando abrumada. Como las irracionales e infantiles mujeres que ha interpretado siempre, sólo puede acobardarse y escapar. Torpemente, patina sobre el deslizante suelo a causa de sus tacones altos y se mete de cabeza en el ascensor.

Clement la ama porque intentó encontrar un trabajo que pudiera mantenerles a ambos, porque el dinero no significa nada para ella y porque es adorable. A pesar de su enfado por haber sido humillada y ridiculizada, cuando él la alcanza en su ascensor privado, apoya la cabeza en su hombro con ensoñación, contenta de librarse de las cargas de la vida y se desmaya en sus brazos, literalmente.

La corista cuyo padre era un predicador, encuentra la felicidad con un millonario, y Hollywood susurra al público femenino: Esto puede sucederte a ti, si eres dulce, atractiva y tonta, o finges serlo. Montand canta "Let's Make Love" ("Hagamos el amor"). Marilyn se quita la chaqueta de su traje, murmurando: «Hace calor aquí». Su última frase es «¡qué sorpresa se van a llevar en la escuela nocturna!» Su asistencia a la escuela es presentada no como una verdadera intención de aprender, sino para entender "lo que la gente cuenta". Habiendo atrapado a su hombre, sus estudios han terminado y su mente ya no necesita desarrollarse más. Ella vive sólo a través de su cuerpo, mientras que su cerebro se contrae y atrofia.

Vidas rebeldes (*The Misfits*, 1961), el último filme de Marilyn Monroe, fue escrito por Arthur Miller, y está considerando –al menos así lo definió una gran parte de la crítica– como una afectuosa biografía de su esposa. El guión data de los tiempos felices del matrimonio, y el filme fue rodado en Nevada, cuando ya habían aparecido los primeros síntomas de hostilidad entre la pareja. La primera descripción de Roslyn/Marilyn en el guión la define como una "chica dorada", hermosa y vulnerable, con "una parte de ella... totalmente perdida, como una niña en una nueva escuela, desorientada sobre cómo ha ido a parar ahí, y buscando afanosamente a una cara amiga".

Roslyn, como Marilyn, ha tenido una infancia desgraciada y ha sido abandonada por su madre. «¿Cómo puedes tener a alguien que siempre está fuera?», pregunta. Al igual que Marilyn, de nuevo, nunca terminó sus estudios secundarios, aunque a Gay Langland (Clark Gable), un cowboy y uno de los pocos "verdaderos hombres" que quedan, no le importa, ya que le disgustan y teme a las mujeres instruidas: «Siempre quieren saber lo que estás pensando».

Gay llama a Roslyn "la chica más triste que he conocido", comentario que formuló en una ocasión Miller, refiriéndose a su vulnerable esposa. «Has sido engañada muchas veces, ¿no?», le pregunta a ella. En el guión se puede leer: «Con cierta vergüenza, que nunca llega a ser autocomplacencia, ella susurra: ¡SI!» Miller la pinta como una persona capaz de decir: «No sé a dónde pertenezco... una mujer cuya vida le ha impedido dejar su soledad».

Marilyn Monroe hizo este filme con la evidente intención de huir del personaje de rubia estúpida y sexy que la industria cinematográfica había promocionado, e interpretar de la manera que ella realmente sentía, sin adoptar ningún tipo de afectación. Estaba bastante más gruesa que en sus anteriores filmes, y John Huston, el director, dejó en el montaje final un plano de Marilyn saliendo del mar, en el que lleva un bikini y se la ve bastante rolliza.

Durante el rodaje de la secuencia de la captura de los caballos, casi al final del filme, Marilyn advirtió que uno de los caballos enlazados sangraba de una herida en el pecho. Como la propia Roslyn habría hecho, insistió ante Huston para que fuera eliminado de los siguientes planos a rodar, para que pudiera ser curado. Se opuso asimismo a la adición de una escena suplementaria, en la que se decía que Roslyn había sido la amante de Guido (Eli Wallach), el antiguo piloto de aviación y amigo de Gay Langland, porque la consideraba extraña al personaje; la mujer que interpretaba tenía un espíritu libre, pero no indiscriminado. Clark Gable, la única estrella del filme con derecho de aprobación sobre el guión, vetó la escena. La medida de la dominación masculina la puede dar el hecho de que, en un guión escrito especialmente para ella por su marido, el único que tenía derecho al veto sobre las eventuales modificaciones era Clark Gable.

El filme define la libertad como una cuestión de autoempleo, sin la necesidad de trabajar por un salario o para un patrón, expresando el deseo de Marilyn de escapar del control de los estudios. La gentileza del personaje se demuestra por su simpatía hacia los animales: el conejo que se come las lechugas en el huerto, el perro de Gay y, finalmente, los caballos que los hombres capturan para venderlos a una fábrica de comida para perros. Se inclina abiertamente hacia la gente herida o desplazada, como Perce Howland (Montgomery Clift), que se lastimó dos veces practicando el rodeo y fue apartado de su madre y de su herencia por un intruso.

Roslyn muestra gran compasión, incluso hacia su marido, del que está próxima a divorciarse: «No tienes la culpa de nada... sólo es que ya no puedo creer en todo eso». No puede entender que su marido utilizase la violencia física contra ella, y declara que odia tener que luchar con alguien. Con disgusto para Guido, muestra más simpatía por su difunta esposa que por él; cuando Guido le cuenta que él y su mujer nunca habían bailado juntos, Roslyn pregunta que por qué no la había enseñado a tener más encanto, él arguye que el encanto es algo que no puede aprenderse y ella le dice: «¿Cómo lo sabes? ¿Me pregunto cómo puedes saberlo?»

Vidas rebeldes fue el más caro de los filmes en blanco y negro rodados hasta entonces. Huston declaró a su conclusión que Marilyn era «toda sensibilidad en el filme, y muy moldeable». Es sensible porque íntimamente es ella misma, y moldeable, porque Roslyn, al igual que la verdadera Marilyn, es una mezcla de perspicaz ser humano y mujer extrañamente inconsciente de que su cuerpo incita y atrae a la gente, causando situaciones en las que puede ocurrir de todo, como en la secuencia del *paddle-ball*, en la que un excitado espectador se mete con ella.

Pero es aún la Marilyn de Hollywood. Su voz es susurrante y cuando mira a Gable con coquetería, está radiante, temblorosa y variable en su expresión. Puesto que es una antigua profesora de baile, le gusta mostrar su figura; danza sola bajo los árboles como un espíritu libre de la naturaleza para terminar abrazándose a un tronco. Es una persona llena de vitalidad, y es en estos momentos, en que Huston y Miller cesan de enfocar a su trasero, cuando su personalidad afluye, llenando la pantalla.

Roslyn es, todavía, la mujer llena de espíritu de sacrificio y entrega que Hollywood había impuesto como modelo a imitar por todas las mujeres. Le dice a Gay: «Quiero que hagas lo que quieras», y esta frase hace pensar al cowboy que es una chica que «sabe respetar a un hombre». Limpia y ordena la casa de Guido, y, Gay, llevado por su amor hacia ella, la ayuda. A las mujeres que no piden nada para ellas, los hombres como Huston y Miller les conceden el tributo de poseer "el don de la vida". En su caracterización de Roslyn, Marilyn conduce el filme. Los otros personajes son los habituales estereotipos masculinos, ella en cambio es una persona franca, libre de cualquier hipocresía o simulación. Sus sentimientos afloran a la superficie y su vulnerabilidad inspira ternura. Perce, apercibido de ello, la previene:

«No permitas que nadie te transforme». Ella se alía con todas las cosas vivientes, rehusando a su propia protección, cuando éstas se ven amenazadas.

Se desilusiona de todos los hombres que la rodean y comenta: «Quizá sólo exista la próxima cosa que va a suceder». No pidiendo nada para ella, se abre a los demás y saborea cada una de sus experiencias vitales. De un hombre, tan sólo espera que sea "gentil".

La violencia de Gay para con los caballos la libera de sus lazos con la realidad, tan precarios en su caso como en el de la propia Marilyn. Intenta físicamente impedir que Gay atrape a los caballos.

Cuando la yegua y el potro son derribados y atados, huye llorando mientras califica a los tres hombres de asesinos y embusteros: «Por qué no os matáis a vosotros mismos... sois tres hombres muertos». Ayudada por su experiencia con el método Stanislavski, Marilyn logra que el momento sea directo, real, profundamente sentido y potente; es el clímax dramático de un filme con una línea narrativa muy tenue, que permite alcanzar la resolución final en la que los caballos son liberados con la consiguiente reconciliación entre Roslyn y Gay. Los dos se dirigen hacia "aquella estrella que brilla allá arriba", y que les conducirá "directamente a casa". Por primera vez, Marilyn es realmente el centro de uno de sus filmes, es ella la que provoca la afloración de la capacidad de justicia de Gay.

Marilyn Monroe no vivió lo suficiente para convertirse en la actriz seria que confesaba querer ser. De todo lo que hizo, lo único genuino que permanece en nuestro recuerdo, fueron sus caracterizaciones de Cherie y Roslyn, en las que se intercalaron muchos trazos de su propia personalidad real. Fue como Roslyn que, finalmente, Marilyn Monroe conquistó el respeto y la simpatía como mujer. Sin embargo, la exhibición sexual a la que nunca pudo sustraerse explica por qué ni ella misma ni las personas para las cuales trabajó pudieron permitirle crecer y desarrollarse como persona tal como necesitaba y deseaba. Roslyn comenzaba a alzarse, más cayó pronto: a través suyo, alcanzamos a comprender en qué medida la extraordinaria lucha de Marilyn Monroe merece nuestro respeto.

Pero el hecho de que esto suceda en su último filme completo indica cuan profundo e irreversible fue el daño que le causaron. En todos sus filmes hicieron que se burlara de sí misma, no sólo caricaturizándola, sino ridiculizando sus aspiraciones intelectuales y emocionales. Hollywood terminó por dar cumplimiento a su propia profecía: hizo de ella, no sólo en la pantalla, sino en la vida misma, su propia ejecutora.

******

DETRÁS DE LA MÁSCARA

Michael Blyth

¿Ha habido alguna estrella más emblemática que Marilyn Monroe? Símbolo de todo el glamour y la belleza que Hollywood puede reunir y poseedora de una presencia incomparable en la pantalla, la joven que fue bautizada como Norma Jeane Baker podría ser la estrella más perfecta que haya conocido jamás la gran pantalla.

Monroe nació en Los Ángeles en 1926 y tuvo una infancia difícil, la mayor parte de la cual transcurrió en casas de acogida, en las cuales más de una vez fue objeto de abusos. Para huir de tal miseria y con apenas dieciséis años, se casó con su novio de la infancia. Jimmy Dougherty, y se puso a trabajar en una fábrica, en California. Por su belleza y su fotogenia no tardó en trabajar como modelo. En 1946, el matrimonio había acabado y ella había sido contratada por Twentieth Century Fox. Entonces apareció fugazmente en algunas películas, aunque no consiguió ningún papel con diálogo.

Al año siguiente firmó un contrato por seis meses con Columbia y obtuvo su primer papel importante en el musical *Las chicas del coro* (1948). El filme no tuvo éxito en taquilla y ella no siguió mucho más en el estudio. En el transcurso de los años siguientes hizo pequeños papeles en varios filmes importantes, como el drama policiaco *La jungla de asfalto* (1950), de John Huston, la emblemática *Eva al desnudo* (1950] y la fascinante *Encuentro en la noche* (1952), de Fritz Lang. Después de estos pequeños éxitos. Fox volvió a contratarla.

El primer papel estelar de Monroe llegó en 1952 con *Niebla en el alma*. El mismo año interpreta a una secretaria despistada en una comedia disparatada de Howard Hawks: *Me siento rejuvenecer* (1952). Es una presencia seductora en *Niágara* (1953), en la que interpreta a una mujer que planea asesinar a su marido. Aunque el filme llamó bastante la atención, muchos críticos hablaron más de su aspecto que de la calidad de su interpretación.

La divertidísima *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) confirmó a Monroe como superestrella. La historia de dos mujeres jóvenes que buscan el amor en París fue un éxito clamoroso y presenta algunos dé los momentos más memorables del cine, como cuando canta "Diamonds Are a Girl's Best Friend". A continuación, llegó otro gran éxito: la comedia *Cómo casarse con un millo*nario (1953), en la que actuaba con Betty Grable y Lauren Bacall.

Puede que el western *Río sin retorno* (1954), de Otto Preminger, no sea muy conocido, pero muestra otra faceta de Monroe y sigue siendo una de sus interpretaciones más subestimadas. Lamentablemente, el deslucido musical *Luces de candilejas* (1954) no manifiesta ninguna de esas cualidades y fue un fracaso comercial y de crítica. Monroe también llegó a los titulares aquel año cuando se casó con la leyenda del béisbol Joe DiMaggio, aunque poco duró aquella unión.

La opinión crítica sobre Monroe experimentó un alza afortunada tras su alabada interpretación en *La tentación vive arriba* (1955), cuyo éxito le proporcionó bastante control sobre proyectos posteriores. Al mismo tiempo, empezó a preocuparse cada vez más por su imagen cinematográfica. Se puso a estudiar con Lee Strasberg en el Actors Studio, decidida a perfeccionar su oficio.

Bus Stop (1956) supuso un cambio notable con respecto a las comedias y los musicales ligeros por los que se la conocía. Su actuación –una combinación de inocencia infantil perdida con pura sexualidad– recibió críticas positivas. Siguió sorprendiendo cuando se casó con el dramaturgo y guionista Arthur Miller. Después de la boda, viajó a Inglaterra para actuar con Laurence Olivier en su adaptación cinematográfica de la obra de teatro de Terence Rattigan *El príncipe y la corista* (1957). El rodaje fue problemático desde el primer momento y dicen que era sumamente difícil trabajar con ella. El filme fue un fracaso comercial y de crítica.

Tras ausentarse de la actividda cinematográfica en 1958, Monroe regresó con la exitosa comedia *Con faldas y a lo loco* (1959), en la que interpretaba a Sugar Kane Kowalczyk, uno de sus papeles más queridos. Sin embargo, a pesar de la aparente armonía en la pantalla, el rodaje volvió a estar plagado de informes sobre el comportamiento negativo de la actriz.

En la nueva década apareció con Yves Montand en la banal *El multimillonario* (1960), de George Cukor, aunque el filme tiene pocos méritos, aparte de la actriz cantando "My Heart Belongs to Daddy". Al año siguiente hizo su última actuación completa en un drama magnífico, aunque melancólico. *Vidas rebeldes* (1961), con Clark Gable y Montgomery Clift como coprotagonistas y con guion de Miller, cuya relación con Monroe se había deteriorado de forma irreparable.

Para entonces, la "diosa rubia" ya dependía de forma casi absoluta de la medicación. Cuando empezó a trabajar en su siguiente película, *Something's Got to Give* (1962), con Dean Martin, padecía ansiedad y depresión y no tardaron en dejarla de

lado; la película no se llegó a acabar. Las escenas que rodó Marilyn Monroe fueron las últimas. Aquel agosto la encontraron muerta en su casa por sobredosis. Solo tenía treinta y seis años.

******

MÁS ALLÁ DE LA LEYENDA

Peter Bogdanovich

Sólo en una ocasión estuve en presencia de Marilyn Monroe, y ella nunca lo supo. Durante el invierno de 1955, yo estaba sentado una fila por delante de ella en una clase de interpretación que Lee Strasberg estaba dando en Manhattan. Marilyn tenía veintinueve años, estaba en el momento culminante de su éxito y su fama (le quedaban siete años de vida), y llevaba un suéter de lana negro grueso y suelto, y nada de maquillaje en su adorable y pálido rostro. Las dos únicas veces que me permití echar distraídamente un vistazo hacia ella, estaba absolutamente atenta, hipnotizada por cada palabra y cada suspiro de Strasberg. En su autobiografía, Arthur Miller, que se casó con ella al año siguiente, escribió que Strasberg, aunque Monroe lo adoraba, contribuyó a su ruptura con la actriz, y que el dominio que aquel gurú de la actuación ejercía sobre ella era siempre en su propio provecho y para explotarla. De las miradas que lancé a Marilyn, me pareció que efectivamente, Strasberg tenía toda su atención y su apoyo, pero de una forma extrañamente desesperada. Ella no parecía satisfecha o estudiosa. Parecía bastante ansiosa y con una devoción pasional por Strasberg, como si de alguna manera él fuese la solución a todos sus problemas.

Miller fue el que la describió con mayor sensibilidad, tanto en su autobiografía de 1987 ("Timebends") como en su drama de 1962, "After the Fall", en la que la convirtió en un personaje de ficción. Acerca del personaje de aquella obra, el propio Arthur me dijo en 2001, que «la idea era que, si uno no es capaz de ver su futuro escrito por su propia mano, acabará destruido». Prosiguió diciendo que «Marilyn vivió al borde del abismo toda su vida. Pero es comprensible. Estoy seguro de que no es nada raro cuando tienes una infancia tan terrible como la que tuvo ella» (fue hija ilegítima, su padre murió cuando ella tenía tres años, su madre pasó toda su infancia en hospitales psiquiátricos, creció en varios hogares adoptivos, en un orfanato, con amigos de su madre, desatendida, sin cariño, humillada, violada, se casó por

primera vez a los dieciséis años, y su primer intento de suicidio fue al año siguiente). Le dije a Miller que al leer su biografía había tenido la profunda impresión de que había estado locamente enamorado de ella, y él contestó: «Lo estuve». Y yo seguí diciendo que este amor era, de una manera muy profunda, muy beneficioso para él, y que él lo entendió así en aquella época. Él respondió: «Así fue».

Entonces añadió, arrepentido: «De alguna manera, inocentemente, tenía que darme cuenta, al igual que muchos antes que yo, de que ese negocio [el del espectáculo] hace que las relaciones humanas sean casi imposibles; sobre todo si eres mujer. Te deja cicatrices en el alma». Cuando dijo aquello, me hizo recordar una ocasión en que Orson Welles me contó cuando había estado en una fiesta de Hollywood en la que estaba Marilyn (entre 1946 y 1947), cuando ella todavía no era más que una *starlette* de segunda fila, y que había visto cómo alguien le bajaba la parte superior del vestido como quien no quiere la cosa y empezaba a manosearla delante de todo el mundo. Ella se había reído. Welles dijo que «casi todo el mundo» se había acostado con ella. Sin embargo, Miller había dicho que la especie de figura mitológica que Marilyn creó en la pantalla era enteramente obra suya, y que se trataba de un gran logro por su parte. Pero eso también contribuyó a su muerte, la enfermedad de la estrella de cine: «No te miran a ti», decía Arthur, «miran lo que otra gente ve. Y eso es una carga que te mutila».

Han pasado más de cincuenta años desde la misteriosa muerte de Marilyn, pero su leyenda y su personaje han sobrevivido. Esto es todavía más notable si tenemos en cuenta que hizo muy pocas películas, y aún menos que fueran buenas. Pero había algo de realidad en su artificio. Ella creía en los personajes que interpretaba, aunque fueran inherentemente increíbles. «Todo lo que hacía», me dijo Miller, «lo hacía de forma realista. No creo que conociera ninguna otra forma de hacer las cosas. Sólo sabía decir la verdad. Siempre se comprometía psicológicamente con el personaje como si fuera una persona real, sin importar lo que fuera, en lugar de como un personaje prototípico. Porque los papeles que conseguía solían ser prototípicos; no tenían ninguna otra dimensión. Pero ella no sabía tomárselos así. En otras palabras, no tenía la técnica para hacer un personaje prototípico... Fue así incluso cuando [el director John] Huston la utilizó por primera vez [en un memorable pero pequeñísimo papel] en *La jungla de asfalto* [1950]».

Esto se puede aplicar a todas las películas que hizo en su sorprendente y dolorosamente corta carrera como estrella, de apenas una década, en poco más de una docena de películas. Aunque consiguió trabajar con varios directores importantes, no siempre fue en sus mejores obras. Pero, de cualquier forma, no dejaban de *ser* Fritz Lang, Howard Hawks (dos veces), Otto Preminger, Billy Wilder (dos veces), George Cukor (dos veces si contamos la segunda, inacabada), John Huston (dos veces), Laurence Olivier, Joshua Logan y Joseph Leo Mankiewicz (un pequeño pa-

pel en el clásico de 1950 *Eva al desnudo*). En mi conversación con Miller, él dijo: «Pensé que ella tenía el potencial para ser una gran intérprete si le daban el material adecuado. Y si echas un vistazo a lo que hizo, es sorprendente que diera cualquier clase de impresión, porque la mayoría era muy primitivo. Y el hecho de que la gente recuerde estos papeles de esas películas es sorprendente... Ella se dedicaba a aquellos papeles como si fueran gente real, no figuras de cartón. Aunque el director, el guionista y los demás pensasen que eran figuras de cartón y los tratasen de esa forma. La forma en que los dos hombres [Tony Curtis y Jack Lemmon] en *Con faldas y a lo loco* [1959] pensaban en sus papeles, o George Raft en el suyo. Ella era real. Y por lo tanto tenía el potencial de ser una gran actriz cómica». Norman Mailer, en su libro sobre Monroe (a la que nunca conoció), escribió que, empezando por *Los caballeros las prefieren rubias*, de 1953, ella *era* una gran actriz cómica. Cuando yo dije que me parecía que estaba mejor que el mismo Olivier en *El príncipe y la corista* (1957), Miller me dijo: «Tuvo problemas con él, no hay duda. Él lo entendía a la manera inglesa: interpreta con elegancia. Ella no podía ignorar más profundamente lo que era la elegancia. No conectaba con nada parecido. Le pareció que él tenía una actitud algo esnob respecto a ella, lo que era totalmente cierto».

El año anterior a su muerte, sobre la que tantas especulaciones se hicieron (rumores acerca de una relación con el Presidente, etc.), a los treinta y seis años, el autor teatral Clifford Odets me dijo que ella solía ir a su casa a charlar, pero que las únicas veces en que le pareció que ella estaba cómoda era cuando estaba con los dos hijos de él y con el gran caniche de la familia. Con ellos se relajaba, no tenía miedo. Cuando le conté a Miller lo que Odets había dicho sobre los niños y los animales, él dijo: «Bueno, ellos no se burlaban de ella». Le dije que parecía haber una sensación general por aquella época, según la cuál nadie tenía ni idea de cómo era Marilyn. «Cierto», respondió Arthur. «Se creían sencillamente que ella era mona y sexy y que eso era todo. Y lo era. Pero también era muy real. Su belleza cegaba a la gente».

Así que, básicamente, se negaban a ver su lado humano, observé yo, y él asintió. «Exacto». Por lo tanto, a pesar del éxito que obtuvo ante todos aquellos obstáculos, eso también acabó con ella, repetí, y Miller puso una cara triste. «Bueno», dijo «nunca le reconocieron la dignidad (por decirlo de esa manera) que necesitaba. La que *cualquiera* hubiera querido como resultado de sus interpretaciones. Las tratan como si fueran alguna clase de animal raro que sabe hacer un par de trucos».

Arthur Miller hizo una reflexiva pausa. «Más bien creo que, si hubiera aguantado», especuló, «si hubiera vivido diez años más, a lo mejor habría sido diferente. Pero por aquella época... verás, ella llegó justo en la cima del sistema de Hollywood, y no era la única que sufrió la degradación de todo aquello. Era una queja habitual. Como [la forma en que] John Garfield era un magnífico actor, y sin embargo no

hacía otra cosa que gritar y aullar. Había algo degradante en todo aquello. Pero la mayoría lo acataba. Sencillamente asumían el desprecio con que se les trataba. Creo que eso fue lo que ocurrió. Algo bastante difícil de aguantar; una cultura del desprecio. Creo que ayudó a destruirla. John Barrymore murió borracho. Hay muchas formas de reaccionar ante ese desprecio. Mitchum, que estaba dispuesto a matarte por una tontería. Brando es un ejemplo mejor».

Recordé lo que Tennessee Williams había llamado «la catástrofe del éxito», y dije que el éxito en Estados Unidos era una auténtica causa de muerte, a lo que Arthur asintió, diciendo: «Sólo superado por el fracaso». Sonrió levemente por la ironía. «Cuanto más talento tenían, más sensibles eran ante la pérdida de una oportunidad de usar sus habilidades en algo que mereciese la pena».

Sigue siendo sorprendente que Marilyn, a pesar de sus miedos y demonios, consiguiera transmitir sus cualidades esenciales contra todo pronóstico. Fritz Lang me habló de ella tan sólo tres años después de su muerte: «No era fácil trabajar con Marilyn Monroe. Aquella [*Encuentros en la noche*, 1952] era prácticamente su primera película importante. Ella era una mezcla bastante peculiar de timidez e incertidumbre y (no diré "encanto de estrella"), pero digamos que era perfectamente consciente del efecto que causaba en los hombres. Y eso era todo. Bien, por aquella época salió a la luz la famosa historia del calendario...»

(Marilyn había posado desnuda para unas fotos anónimas de un calendario a finales de los cuarenta que aparecieron repentinamente durante el rodaje de la película de Lang, y que crearon un escándalo que, de hecho, la ayudó a convertirse en estrella. Un par de años más tarde volvieron a aparecer en el primer número de "Playboy", cuando Marilyn era ya una estrella. De ahí la idea equivocada de que ella había sido la primera *Playmate*).

Lang prosiguió: «A mí no me importaba (lo que una mujer hace con su cuerpo es asunto suyo y de nadie más), pero lo que pasó es que, a causa de su timidez, tenía un miedo tremendo de venir al estudio, y siempre llegaba tarde. No sé por qué, pero no podía recordar el diálogo, pero entiendo perfectamente que todos los directores que trabajaron con ella se enfadasen, porque era sin duda responsable de ralentizar el proceso. Pero era muy receptiva».

Lang dudó un momento, y entonces añadió: «Había una cosa muy negativa: me preguntó si me importaba que su preparadora estuviera presente durante el rodaje en el estudio. Yo dije: «No, con una condición: que no dejes que te dé consejos". Porque cuando una actriz se ha aprendido el texto y cree que ha captado la idea del papel, cuando se ha metido en la piel del personaje, es muy difícil *cambiarlo*. Al principio tuve problemas; hasta que me di cuenta de que, detrás de la cámara, cuando yo no la veía, la preparadora hacía gestos con las manos. Le dije a Marilyn: 'Mira, o esto o lo otro...', y que su preparadora no podía volver a venir al plató». Más tarde,

ella insistiría en que su nueva preparadora estuviera presente, Paula Strasberg (la primera mujer de Lee), desempeñando exactamente la misma función, para gran frustración de los demás directores. Se había convertido en parte de su contrato.

Howard Hawks, que dirigió su primer éxito, *Los caballeros las prefieren rubias* (coprotagonizada por la diosa del sexo Jane Russell, que ya era conocida y que suponía un gran reclamo de taquilla), ya la había dirigido un año antes, en un importante papel secundario, junto a Cary Grant y Ginger Rogers en *Me siento rejuvenecer* (1952), que incluiría la primera gran interpretación de Marilyn, hasta el punto de que sus escenas con Cary son lo más interesante de la película, haciéndole a uno desear que hubieran podido protagonizar juntos una comedia *screwball* entera. El año de la muerte de Marilyn, Hawks me dijo: «Monroe tenía miedo de salir a escena. Tenía un tremendo complejo de inferioridad, y a mí me daba pena. He conocido a gente como ella. Hice lo que pude y no dejé que me molestase demasiado. En *Me siento rejuvenecer*, ella sólo tenía un pequeño papel, que no la asustaba tanto. Pero cuando obtuvo un papel *importante*... Por ejemplo, cuando empezamos con la escena en que canta [En *Los caballeros las prefieren rubias*], intentó escaparse del estudio de grabación dos o tres veces. Teníamos que agarrarla y sujetarla para que se quedase allí. Lo cierto es que cantaba bastante bien. Jane Russell me ayudó mucho. Sin ella, no habría podido hacer la película. Jane le soltó a Marilyn todo ese rollo de "Tú-puedes-hacerlo" para convencerla. Tenía miedo, eso es todo. Si estaba asustada, no podía hacerlo».

Lauren Bacall, que actuó junto a Monroe en *Cómo casarse con un millonario* (1953), tenía un buen recuerdo de ella. Decía que Marilyn era «muy dulce; no tenía ni una gota de maldad», pero que estaba totalmente obsesionada consigo misma. Su maquillador (que hizo ese trabajo hasta en su funeral) solía decir que la pobre Marilyn estaba simplemente aterrada de tener que salir al plató, que estaba muy nerviosa debido a su baja autoestima. Siempre llegaba tarde. Actuar en una escena junto a ella lo ponía a uno de los nervios. Monroe nunca miraba a sus compañeros a los ojos, sino siempre al centro de su frente. Esto hacía que sus ojos estuvieran más abiertos en cámara. Bacall repitió que Marilyn no lo hacía a mala fe. Por aquella época, ella estaba locamente enamorada de Joe DiMaggio, y solía decir que lo único que quería era ir con él en avión y comer juntos espaguetis. De todas formas, según Bacall, Marilyn sin duda «sabía lo que tenía que hacer cuando las cámaras empezaban a rodar».

Siete años después de su muerte, cuando hablé con George Cukor, que la había dirigido en *El multimillonario* (1960) y en su último e inacabado filme, *Something's Gotta Give*, estaba de acuerdo con Hawks. «Marilyn Monroe no tenía ninguna confianza en sí misma», dijo. «Le resultaba muy difícil concentrarse, y no pensaba que fuera tan buena como realmente era. Se preocupaba por toda clase de cosas, y se le

daban muy bien las partes complicadas. A veces se distraía mucho y no podía seguir el hilo, y había que hacerlo por fragmentos. Otras veces estaba tan nerviosa que había que rodar las frases una a una. Pero su magia era tal que si las ponías todas juntas, parecía como si lo dijera todo de una vez. Era una auténtica personalidad *cinematográfica*. Una verdadera reina del cine. Tenía la forma de ser que tienen todas las grandes estrellas. Sus mentes no estaban censuradas. Eran capaces de imaginar toda clase de cosas, y no había nada inmoral al respecto. Más bien al contrario. Y además, creo yo, lo imaginaban de manera mucho más sutil que ahora».

Irónicamente, la película que hizo de Monroe un *sex symbol*, *Los caballeros las prefieren rubias*, había sido pensada por Hawks como una «caricatura total, una parodia sobre el sexo. No había sexo normal». En una entrevista de 1967 que hice a Hawks para la BBC, él dijo que «Su sexo era como una especie de símbolo, algo obvio, con lo que no puedes hacer otra cosa que reírte de ello y disfrutar, ya sabes, y ver cómo actúan. No intentas que sea real. A Monroe nunca se le dio nada bien interpretar la realidad. Siempre lo hacía como si se tratase de una especie de cuento de hadas. Y cuando lo hacía, era genial. Pasaba algo. Pero en lo que respecta a hacer una historia real con ella, no creo que hiciera nunca una buena película con una historia realista. Siempre había algo de cuento de hadas. Como una especie de comedia musical».

Hawks me dijo que cuando la conoció, en la época de sus primeras películas, Marilyn no era «muy sexy en la vida real». Dijo: «Monroe no conseguía que nadie la invitase a salir. Nadie. Un agente bastante raro, que medía un metro sesenta, solía llevarla por ahí. Pero ambas [Monroe y la monógama ama de casa Russell] se convirtieron en *sex symbols* para el público cinematográfico...» Hawks dijo también que, mientras que Russell llegaba a su mejor nivel en la primera o la segunda toma, Marilyn siempre mejoraba con la repetición: «Con Monroe, cuanto más siguieras, mejor le salía».

Todo el trabajo de Hawks con Marilyn tuvo lugar, claro, un par de años antes de que cayera hipnotizada por Strasberg y el Actors Studio. Miller me lo explicó de la siguiente forma: «Ella sólo conocía una forma de hacer un papel: de verdad. En el Actors Studio intentaba, por ejemplo, encajar su enfoque en una fórmula: no quería malgastar sus energías. No creo que la ayudara en absoluto. Pero ésa era su meta: hacerlo aún más real. Yo estaba en contra de toda la metodología. Pero eso no quiere decir que ella no pensase que aquello la ayudaba. Y creo que de hecho así era».

Miller comentó en un momento dado que hay una «verdad universal» en lo que respecta a Monroe, algo que demuestran la mayoría de los libros y artículos escritos por gente que nunca la conoció, y por algunos que sí lo hicieron: «Cualquier cosa que se diga sobre ella, probablemente no sea verdad. Lo dicen por su propio interés». En su autobiografía, Miller habla del deterioro de su relación, agravado por la

paranoia de Monroe, por su cada vez mayor dependencia de los fármacos, que la hacía comportarse a veces de manera irracional, por su exagerada desconfianza hacia casi todo el mundo. Miller escribió para ella el guión original de la que acabaría siendo su última película completa, *Vidas rebeldes* (1961), que, de manera bastante intencionada, nada tenía que ver con los «cuentos de hadas». Durante los cuatro años que duraron la escritura, la producción y la conclusión de la película, su matrimonio se vino abajo. Yo le dije a Arthur que parecía como si él y Monroe hubieran tenido un terrible malentendido respecto a aquella obra, que los había alejado mutuamente. Él me dijo: «Bueno, nos habíamos distanciado antes de que empezara el rodaje». Le pregunté si pensaba que ella había comprendido lo que le pasaba a él por la cabeza (un papel que podía ayudar a definir el lado más sensible y poético de ella), o si lo había comprendido en un momento dado, pero que después había dejado de hacerlo. Él contestó: «Creo que sí lo comprendía, pero lo rechazaba de todas formas». Le pregunté por qué. «Ojalá lo supiera», dijo Arthur. «Aquello sucedió al final de la larga vida que tuvo. Fue una vida corta, pero para ella fue larga. Si no hubiera sido por *Vidas rebeldes*, habría sido por otra cosa. Ella tenía ya graves problemas».

El hecho es que Marilyn tuvo graves problemas desde el día que nació, con el nombre de Norma Jean Mortenson, el 1 de junio de 1926, en la ciudad de Los Ángeles y las películas, un pobre ángel bastardo que crecería hasta ser la reina de una ciudad y de un estilo de vida que, sin embargo, la despreciaba. El hecho de que muriese como una mártir del cine, al mismo tiempo que el antiguo *star-system* de los estudios (con el que había crecido como actriz), se vino abajo y murió también, parece demasiado obvio como para no darse cuenta. De hecho, la coincidencia de que ambos desapareciesen al mismo tiempo es la causa por la que elegí terminar mi libro sobre estrellas de cine con Marilyn Monroe.

Lo que vi muy brevemente en el vistazo que eché a Marilyn en la misma cumbre de su estrellato (y al principio de mi carrera), aquella mirada ferviente, tan inocente todavía, de consumidora pasión por aprenderlo todo sobre su arte y su oficio, es algo que todavía me persigue. Ella es la víctima más conmovedora y extrañamente inocente (a pesar del énfasis en el sexo) de un sacrificio al arte de la mitología cinematográfica del siglo XX, en la que personas reales interpretaban los papeles de dioses y diosas. Lillian Gish había sido la primera diosa del hogar en el cine; Marilyn fue la última diosa del amor en la pantalla. La última Venus o Afrodita. En cuanto desapareció, empezamos a echarla de menos, y esa sensación de añoranza ha ido creciendo, puesto que nunca ha sido reemplazada por nadie. En la muerte, claro, triunfó finalmente. Su espíritu alcanzó la inmortalidad, y podemos sentirlo profundamente en las imágenes que nos dejó para conmemorar su breve visita a nuestro mundo.

EL CEREBRO DE MARILYN MONROE

Jonathan Rosenbaum

"Playboy" publicó en el mes de diciembre de 2005 una serie de artículos sobre sus últimos días y su muerte. La revista resucita la popular teoría conspirativa de que el presunto suicidio de Monroe en agosto de 1962 fue un asesinato, consecuencia de sus amoríos secretos con John y Bobby Kennedy. Si, como yo, usted está menos interesado en cómo murió que en cómo vivió, la parte más atrapante de esa serie es una transcripción inexacta de las grabaciones confesionales espontáneas que ella hizo para su psiquiatra, Ralph Greenson, unas semanas antes de morir. Greenson le había pedido que asociara libremente durante las sesiones, pero a Monroe le resultaba difícil hacerlo. Luego descubrió que perdía las inhibiciones cuando hablaba sola a un grabador. Poco después de su autopsia Greenson hizo escuchar esas cintas una vez, en su consultorio, al fiscal asistente de distrito del condado de Los Ángeles, John Miner, quien, como él, veía con escepticismo la posibilidad de que Monroe hubiera sentido la inclinación de matarse. La transcripción se limita a lo que Miner recordaba de lo escuchado, escrito unas horas después. Se cree que Greenson, que murió en 1979, destruyó las cintas, de modo que ese registro imperfecto es todo lo que tenemos.

Tal vez no sea suficiente para probar que Monroe fue asesinada, pero lo es con creces para refutar las condescendientes afirmaciones hechas por supuestos expertos, desde Joseph L. Mankiewicz a Clive James, de que Monroe era una versión de la rubia tonta que tan bien representaba. James escribió una vez: «Era buena para decir incoherencias inconexas por las mismas razones por las que los enanos son buenos para ser bajitos». Entre las partes más fascinantes de la transcripción se cuentan sus citas y sofisticados análisis de las "Conferencias de introducción al psicoanálisis" de Freud, el "Ulises" de James Joyce, Shakespeare y William Congreve,

además de su convincente crítica de "Los inadaptados". «Arthur [Miller] no sabía filmar ni escribir para el cine. "Los inadaptados" no era una gran película, porque no era un gran guion». También hay observaciones francas sobre lo que sentía por ambos Kennedy, su aptitud recientemente adquirida para tener orgasmos, un breve encuentro sexual con Joan Crawford y una preocupación por los enemas, ligada a sus problemas de estreñimiento.

La inteligencia que se trasluce de ese documento puede también verse en la mayoría de sus mejores actuaciones, sobre todo en su manera de subvertir sutilmente el contenido sexista de su material. Su secretaria descerebrada en la por lo demás brillante *Me siento rejuvenecer* –una implacable burla del culto de la juventud– es una notable excepción, pero la película se filmó antes de que ella se convirtiera en una estrella. En su siguiente filme, *Niágara* de 1953, tuvo su único papel de heroína *noir*, y es una de sus actuaciones menos destacadas, tal vez porque el guion le daba muy poco espacio para moverse. Pero luego coprotagonizó *Los caballeros las prefieren rubias* y a partir de entonces le resultó más fácil elegir y modular sus papeles.

Los caballeros las prefieren rubias –supuestamente su película más sexista, y donde se presume que su personaje es el más descerebrado– dista de ser tan simple como quizá parezca a primera vista. Las estrategias de confabulación del personaje de Monroe, Lorelei Lee, y su insaciable voluntad de poder tal como se expresa en su codicia por las joyas –siempre acechante detrás del hacerse la tonta y el balbuceo propio de un bebé, que infantilizan aún más a su ya aniñado prometido, interpretado por Tommy Noonan– también son una exposición paródica de la duplicidad capitalista. En este aspecto, la actuación de doble filo de Monroe recuerda la descripción brechtiana que Charles Chaplin hizo de Monsieur Verdoux –basado en Landru, el tristemente célebre "Barba Azul" francés– cinco años antes. Como casi todas las víctimas femeninas de Verdoux, los blancos masculinos de la artillería de Lorelei no son solo poco atractivos sino grotescos, con lo cual se implica al espectador, mucho más propenso entonces a identificarse con el depredador que con las víctimas. (La más prominente entre las víctimas de Lorelei, un incompetente palurdo patriarcal interpretado por Charles Coburn, tiene el apropiado apodo de Piggy ["Chanchito"].)

En todas sus películas posteriores a *Los caballeros las prefieren rubias*, el personaje a lo Betty Boop de Monroe es igualmente complejo. En términos generales, durante la primera mitad de la década de los cincuenta, Marilyn Monroe se concentró en figuras de niñita perdida, empezando por la querida de un gángster en *La jungla de asfalto*. Pueden verse variaciones de este papel en *Encuentro en la noche*, *Niebla en el alma* (donde interpreta a un niñera psicótica, tal vez el papel más evocador de su problemática infancia), *Me siento rejuvenecer*, *Los caballeros las prefie-*

ren rubias (en la cual solo finge ser vulnerable e ingenua), *Cómo casarse con un millonario* (donde su resolución de no usar anteojos la hace parecer literalmente perdida gran parte del tiempo), *Luces de candilejas* y *La tentación vive arriba* (donde sigue siendo una niñita, pero no tan perdida y mucho más generosa).

Tras un período en el Actors Studio sus personajes tienden a ser más maternales, así como más éticamente fundados, tal cual puede verse *en Bus Stop*, *Con faldas y a lo loco*, *El multimillonario* y *Vidas rebeldes*. En ambas etapas interpretaba modelos a seguir que representaban el tipo de familia ideal que ella nunca había tenido. En el subvalorado musical *El multimillonario*, de 1960, su corista de Greenwich Village, para nada descerebrada, es más sorprendente por su sentido de la justicia y la lealtad a sus compañeras de trabajo que por su credulidad.

La dificultad de algunas personas para discernir la inteligencia de Monroe como actriz parece tener sus raíces en la ideología de una época represiva, cuando se suponía que las mujeres superfemeninas no eran inteligentes. A menudo esas personas no ven más allá del cliché sexista que ella utilizaba como una coraza –y no solo de manera satírica–, y no advierten que también postulaba una visión utópica del sexo, relativamente libre de culpa y con una maravillosa orientación hacia el placer: una completa novedad para esos tiempos.

Como la obstinada Lorelei Lee –que era perfectamente capaz de actuar como un adulto inteligente cuando se trataba de su amistad con Dorothy (Jane Russell)–, Monroe había descubierto tempranamente que su mayor poder radicaba en su capacidad de parecer y sonar inocente, desventurada e indefensa. Uno de sus amigos, el columnista de chismes James Bacon, tomó nota de una reveladora anécdota relacionada con el rodaje de *Encuentro en la noche*, la película de Fritz Lang de 1952, antes de que Marilyn se convirtiera en una estrella:

> «Un día vi a Marilyn echar a perder veintisiete tomas de una escena. Solo tenía que decir una línea, pero antes de que pudiera hacerlo otros veinte actores debían realizar toda una serie de movimientos intrincados en un barco. Todo el mundo decía su parte a la perfección, pero Marilyn no podía recordar esa única línea. [...] Finalmente la dijo bien y Fritz gritó: '¡Gracias a Dios! Cópienla'. Más tarde, en su camerino, Marilyn confesó que había pifiado su parlamento adrede en todas esas tomas: 'Sencillamente no me gustaba cómo funcionaba la escena. Cuando me gustó, dije mi línea perfectamente'».

Es el tipo de poder negativo del que al parecer todavía se valía en el final mismo de su carrera, cuando sus ausencias y demoras en la nunca terminada *Something's Got to Give* motivaron su despido. Tras ver los fragmentos que se han salvado de

esa horrenda comedia (en *Marilyn Monroe: Sus últimos días*, de 2001), puedo entender por qué no quería seguir trabajando en ella, pero en definitiva la idea de combatir la tiranía del estudio con una tiranía propia era una propuesta perdedora. Aun así, ella todavía es lo mejor en ese metraje. Sus escenas con algunos niños aprovechan su instinto maternal y ella vuelve a la vida, desplegando la inteligencia creativa y los fundamentos éticos del mejor de sus trabajos.

******

AQUEL DÉBIL ARROYO

Jean Domarchi

Yo no he conocido, ni siquiera me encontré con Marilyn Monroe. En desquite, sin embargo, he hablado con cineastas que trabajaron con ella (Fritz Lang, Billy Wilder, Howard Hawks, George Cukor) y he leído un libro de Norman Mailer, que no la ha conocido mejor que yo. Por eso si me aventuro a proponer una explicación del suicidio de Marilyn, ruego al lector que no la acepte sino a beneficio de inventario. Hubiera preferido lanzar una hipótesis fundada en una más amplia información.

Ava Gardner cuenta con gusto la siguiente historia. El hecho sucedió sobre los años sesenta en la entrada del Hotel Hilton de Madrid: «Estaba a punto de salir del hotel –dice– cuando vi llegar, precedida de una imponente cantidad de maletas, a la célebre artista Bette Davis. Me detuve, muda, estupefacta. ¡Bette Davis, mi *vedette* preferida! ¡Tan pequeñita como yo la había visto en las películas innumerables que de ella había visto! En *Jezabel*. En *Cautivo del deseo*. No lo podía llegar a creer... Quería expresarla toda mi admiración, pero no me atrevía a ello. En fin, echándole valor, me adelanté hacia ella y mirándola con fijeza le dije: 'Señora, me llamo Ava Gardner y soy una de las más fieles fan de usted. Creo que he visto todas sus películas y quería expresarle mi gran admiración.' A su vez, ella me miró con indiferencia y respondió: 'Naturalmente, querida mía, naturalmente.'»

Y Ava Gardner añade: «Yo quedé estupefacta de su desenvoltura. Se comportaba exactamente según yo me imaginaba que una estrella debe comportarse y como yo no podría nunca hacerlo.» Lo mismo que Ava, tampoco Marilyn hubiera podido comportarse como Bette Davis. Pues puede llegarse a estrella, pero es muy difícil serlo, si no se es desde toda la eternidad.

EN LA PANTALLA

A pesar de una infancia y una adolescencia particularmente difíciles, Marilyn era el tipo de chica corriente que podía esperar un destino sin complicaciones. Había

nacido «del lado malo de la calle», pero ella podía con un poco de suerte cambiar de acera y pasar al lado bueno, es decir, junto a la mayoría silenciosa y confortable. Al principio, al menos, nada tenía que la significase para el papel de superestrella, papel para el cual ella no había sido hecha. En la pantalla se movía con una desenvoltura y un natural perfecto, en papeles muy contrarios a su forma de ser, pero en la vida real jamás pudo asumir el de estrella de Hollywood.

Corinne Griffith, Gloria Swanson, Norma Talmadge, Clara Bow han podido ser sin deficiencias las estrellas que se quería que fuesen. Pero ni Ava Gardner, ni Judy Garland, ni Marilyn Monroe, que gozaban de un prestigio comparable al de las *vedettes* del mudo, han podido ser estrellas permanentes, sino de tiempo en tiempo; no han podido ser otras que lo que ellas eran sino «a golpes», «bruscamente» en cierta manera. Una cosa es meterse en la piel de algún personaje durante ciertos instantes y ante una cámara y otra el encarnar el personaje todo el tiempo, mañana y tarde, desde que sale el sol hasta que se pone. Estar designado por la suerte (o el dedo del destino) a ser una estrella obliga todo vuestro ser a una violenta y permanente deformación psíquica totalmente traumatizante. ¿No se precisa, acaso, «transigir» sin cesar ante un público desconocido e inmenso; estar en perpetua representación, bullir, aletear en la escena de la vida, sin descanso ni tregua? No basta tener alrededor de sí periodistas, empresarios, personas de *public relations* que piensan por vosotros y os dicen cómo hay que comportarse en tal o cual circunstancia. No basta el ser sumisa, sin oponer resistencia a este amaestramiento intensivo de *coaches* que los estudios emplean. Es preciso aún, en toda circunstancia, dar pruebas de ingenio, encontrar extravagancias inéditas y calculadas que los columnistas se encargarán de difundir por el mundo entero. Es preciso, con otras palabras, ser tú misma tu directora de escena, en el momento en que nadie puede ayudarte, cuando estás sola ante la muchedumbre de tus fans en delirio. Hay que saber en qué momento preciso se tiene que vender un amante en la subasta, cuándo hay que beberse las perlas de Oriente fundidas en vinagre, extrañarse de no tener a su disposición un tren especial como el presidente de los Estados Unidos, hacer muecas cuando quinientos periodistas te proclaman la mujer por excelencia del mundo entero («¿Del mundo entero? No, el mundo es poco. Más valdría decir del universo entero»), etc.

Marilyn era capaz de tener salidas totalmente tradicionales («¿Qué se pone usted para dormir?» «Chanel número cinco»), pero no podía ser de ninguna manera artificial. Deseaba ser una estrella, pero no estaba equipada mentalmente para un papel tan aplastante. No basta con ser narcisista, extrovertida, exhibicionista, como lo son tantas mujeres; es preciso hacer el aprendizaje de un personaje que es radicalmente antinatural; no sólo inhumano, sino antihumano; ser un monstruo, como Mae West o Marlene Dietrich. Marilyn era una mujer, pero no un monstruo.

LA ALIENACIÓN

Joseph L. Mankiewicz, en unas páginas admirables, ha descrito la espantosa tensión a la que os someten los estudios cuando están decididos a hacer de usted una estrella. No podréis ser en adelante lo que sois y deberéis dejaros devorar por el cáncer de una personalidad prestada que se instalará en vuestro lugar y a la que de grado o de fuerza deberéis someteros. Hay psicólogos que han afirmado que la enfermedad mental característica del capitalismo es la esquizofrenia; pues bien, una estrella es precisamente una persona que ha adquirido una tal mentalidad, es decir, una persona que vive en un mundo totalmente extraño y diferente al mundo real. Sin mejor suerte que Judy Garland ni que Ava Gardner (que se refugiaron en el alcohol), Marilyn no ha podido soportar esta renuncia radical e irremediable a su originaria personalidad. Calcular cada una de las sonrisas, de los gestos, de los pasos, de las idas y venidas, de las palabras, de las relaciones; en función de la susodicha «persona» que, en adelante, en todo y por siempre, día y noche, en invierno como en verano, debería sustituirla; era pedirla demasiado. Exigir una obediencia de cadáver, de fantasma, según el deseo del mundo, es algo espantoso y en ciertos momentos (sobre todo cuando uno está solo, particularmente la noche) corre el peligro de precipitaros en extremas decisiones. A la alienación del público corresponde la alienación de la estrella, condenada, como dirían los existencialistas, a un perpetuo «ser otro» y que desea sinceramente llegar a ser otro. Algunas lo alcanzan, porque su naturaleza está predispuesta para llegar a ser ese ser artificial. Marilyn, en cambio, era demasiado natural, demasiado física y demasiado inmediata para poder descubrir «su verdad» (y su dicha) en lo artificial.

La historia de sus amores, suficientemente conocida para evitarme el tener que repetirla, es reveladora desde este punto de vista. Nada de *play boy* (estilo Fernando Lamas al que se disputaban Lana Turner y Arlene Dahl), nada de actor (estilo Cary Grant), nada que represente el *show business* en sus relaciones sinceras y durables. No, sino un deportista, un escritor –y solamente cuando el deportista y el escritor la hayan defraudado–, será cuando ella se someterá, a falta de lo mejor, a las gentes de su profesión.

En efecto, ella ha querido lo imposible. Encarnaba con magnificencia un aspecto perentorio y permanente de la sexualidad y pretendía embellecer el espíritu (por emplear una expresión de Corinne Griffith) con un intelectual. Eso se puede hacer cuando se ha dejado de ser una estrella, pero cuando aún se es, resulta imposible, sobre todo una vez más si se es a la manera que ella lo era. Como Ricardo III, deforme y repugnante como era, no podía representar papeles amorosos y románticos, así Marilyn no podía pensar en representar papel de intelectual ni aun con las mejores intenciones del mundo. Atraía con tan loca pasión y tenía aquella brizna de

vulgaridad que vuelve a las mujeres más excitantes aún, que resultaba irresistible al amor. No era del estilo de Corinne Griffith, ni de Norma Talmadge, ni de Garbo, ni de Deborah Kerr. Más bien estaba próxima a Crawford y sobre todo a Jean Harlow, cuyo destino tan fuertemente se asemeja al suyo (o pensando en nuestras artistas, la asemejaríamos a Ilya Meery). Jean Harlow, como Marilyn, procedía de una familia modesta, aspiraba a sobrepasar su condición casándose con un intelectual (Paul Bern, que terminaría un día siendo guionista número uno), y como ella, también tiene un trágico destino. Quiero recordar que Paul Bern se suicidó en su noche de bodas (debido a su impotencia), lo cual es significativo, pues puede hacernos pensar que la soledad y la desgracia pueden nacer ante el contraste de un símbolo intelectual y de otro sexual (ese dorado deseo).

Marilyn Monroe, como Jean Harlow, como Ilya Meery (que nunca fue una estrella, pero que lo hubiera merecido ser mil veces de no haber nacido mujer ante todo), era también un sueño dorado. De ella se pudo decir, según Tay Garnett: «La putita encantadora con quien gusta estar de tiempo en tiempo (*a charming little tramp so easy to live with*)». ¿Un *charming tramp*? En apariencia, sí; y la observación de Tay Garnett, que concierne igualmente a Jean Harlow, hubiera podido aplicarse a Marilyn, pues para los norteamericanos ella era también eso. Pero en realidad ella era todo lo contrario, y el apelativo de *flapper* le hubiera convenido mejor. *The flapper*, para los anglosajones, significa algo así como "marimacho", buena compañera para los *saturday date* (encuentros de los sábados por la tarde) –nada de común con la *sophisticated lady* tan sublime (¡*so diviine*!...» tan distante (Corinne Griffith o Grace Kelly), tan *lady in hermine* (Corinne Griffith siempre), tan «mujer de gardenias»... Incluso revestida de toda la panoplia de la estrella, Marilyn no alcanzaba a ser Gloria Swanson o Pola Negri. Ella llegaba justito –ella, Norma Jean– a ser Marilyn y no era tan fácil. Se puede ser estrella y *flapper* al mismo tiempo (cf. Clara Bow y Joan Crawford, y también Mabel Normand, Constance Talmadge y, alguna que otra vez, Gloria Swanson), y después de todo Marilyn lo hubiera podido ser también; pero no buscaba especialmente llegar a ser un *flapper*. Buscaba una sofisticación que no fuera la de los tocadores, de los peinados y los diamantes. Pretendía cultivarse simplemente para poderse librar, al menos parcialmente, de un cuerpo que la estorbaba. Por él se veía obligada a una serie de necesidades de las que, con gusto, se hubiera privado. Alguna que otra vez lo quería olvidar, pero los fotógrafos la recordaban sin cesar y sin tregua lo que ella representaba para América.

ESTRELLA Y ANTIESTRELLA

¿Podía, al menos, encontrar ella una compensación en los papeles que le asignaban? ¿Se puede hablar de alguna de sus películas considerándolas como típicamente su-

yas? Por ejemplo: una película de Fred Astaire (aun cuando vaya firmada por Georges Stevens) es una película de Astaire. Una de Buster Keaton, de Harry Langdon; una de Mae West, lo mismo. E incluso una película de Carole Lombard. Pero, ¿Marilyn? Ciertamente que no. Y es aquí donde comienza, precisamente, la tragedia: Ni *Clash by Night*, ni *Me siento rejuvenecer*, ni *Con faldas y a lo loco*, ni *Niagara*, ni incluso *La tentación vive arriba* o *Vidas rebeldes*, son películas de Marilyn Monroe. Pertenecen a los directores de escena. Ni siquiera son, empleando una expresión de Hollywood, «vehículos» para Marilyn, como *Gilda* lo fue para Rita Hayworth.

Si Marilyn ha podido quitarse su espina en las representaciones ha sido por ser ella una gran comediante. *Con faldas y a lo loco*, aquí puede ella jugar. O elegid: *Cómo casarse con un millonario* del triste Negulesco, o *Niagara* de Hathway: en el primer filme ella es una *gold digger*, un *lily in the fields*, un lirio del campo; es decir: una pequeña aventurera a la búsqueda del tesoro y que hace el tonto admirablemente «porque eso agrada a los hombres»; en *Niagara* es una garza, una mujer fatal, que llega hasta el crimen. Es decir: todo salvo Marilyn.

Lo mismo sucede con *El príncipe y la corista*; idem con *Los caballeros las prefieren rubias*, sólo que con esta variante: que aquí se trata de una *gold digger* incauta y a la vez inocente (o seudoinocente) y llena de humor. Ella canta de una manera extremadamente cómica "Diamonds are an girl's best Friends" ("Los diamantes son los mejores amigos de la mujer"). Lo hacía con un humor que recordaba al de la *Gigi* de Vincente Minnelli en la película realizada algunos años más tarde. Pero aquel humor era una máscara que ocultaba la existencial y cada vez mayor incapacidad de Marilyn para representar su papel de estrella. Era una antiestrella que (y en esto se parece a Jean Harlow) no por eso dejaba de serlo.

Pero mientras que Jean Harlow y más tarde Brigitte Bardot se acomodaron mal que bien a esa contradicción, ella no la supo sobrepasar. Tenía, como Jean Harlow, Ilya Meery y Brigitte Bardot una atracción sexual, la cual, bajo su aspecto cómico, los grandes directores de escena norteamericanos supieron aprovechar y realzar, pero su incapacidad para aguantar esos papeles, su propensión a colmar la paciencia del equipo de rodaje con sus retrasos interminables, no hicieron más que descubrir su incapacidad congénita para «vivir». Ava Gardner, W. C. Fields, Robert Mitchum, tienen o han tenido el alcohol como otros tienen la droga. Pero Marilyn (y en este sentido *Vidas rebeldes* tiene una auténtica resonancia autobiográfica) era una fácil presa de la Muerte. El famoso verso del poeta: «Aquel débil arroyo estorbado por la muerte... podría servirle de epitafio.»

******

PARTE IV

TESTIMONIOS

MI VIDA Y MARILYN

Elia Kazan

El 8 de enero de 1951 telegrafié a Darryl desde Nueva York: «Llego lunes. Llevaré conmigo guión original de Arthur Miller que quiero hacer de inmediato. Serás primero en recibir noticias. Un saludo». También envié un telegrama a Abe Lastfogel: «Arthur Miller y yo llegamos lunes en Super Chief. Llevaremos guión reescrito de Miller, listo para realizar. Quiero hacerlo inmediatamente. Hablaré primero con Zanuck; dudo quiera hacerlo. Si no, me moveré rápidamente en la dirección que escojas. Éste es el empujón definitivo».

Ninguno de los dos telegramas reflejaba mis sentimientos. Arthur pensaba que era imposible que en California hubiera alguien dispuesto a producir su obra. A mí me parecía que Art había hecho un trabajo chapucero rematando el guión, que no estaba "listo para rodar" y que haría falta elaborarlo más. Pero había tomado la resolución de que eso era lo que quería hacer entonces, y estaba convencido de que si lográbamos que alguien lo produjera, y si Art y yo trabajábamos juntos unas cuantas semanas, tendríamos en nuestras manos un buen guión. Lo primero que hicimos fue reunirnos con Abe Lastfogel y Lew Wasserman, nuestros agentes. Noté que los dos estaban más cariñosos conmigo que en el pasado. Concluí que se había corrido la voz sobre *Un tranvía llamado deseo*, y que una vez que se hubieran solucionado ciertos problemas relativos al código de la Breen Office se iba a convertir en un éxito. Esto nos confería a Art y a mí más fuerza para negociar *The Hook*.

La calurosa acogida que nos depararon subió los ánimos a Art, si bien no las tenía todas consigo. No estaba siendo él mismo. Claro que nunca era él mismo, no era esa persona que el mundo del espectáculo le había colgado encima, como esos trajes de papel que los niños les colocan encima a los muñecos de sus juegos de recortables. En aquella época, Art se estaba psicoanalizando, y eso le hacía tener los nervios de punta; estaba desequilibrado y enfermo. Lo peor de todo era que le resultaba imposible escribir. Estaba ansioso de conseguir algo que no podía nombrar,

experiencia por la que yo también había pasado en alguna ocasión. ¿Qué es lo que quería? No era tan complicado: puede llamársele diversión, experiencias nuevas, tranquilidad de espíritu y de corazón, felicidad, un desahogo sin tener que sufrir las críticas de nadie. Toda su vida, me contó, estaba llena de conflictos y tensiones, de deseos frustrados e impulsos refrenados, de conflictos desconcertantes e inexpresados. "¡Qué desolación!", gritaba un día en el tren, refiriéndose al devastador efecto que las tensiones habían tenido sobre sus amigos –y, claro está, hablando en realidad de sí mismo–. Por encima de todo, el sexo ocupaba sus pensamientos constantemente. Estaba muriéndose de ganas de descargarse sexualmente.

Según parecía, *Un Tranvía*, que yo consideraba terminada, todavía no había superado ciertos problemas relacionados con la censura, con su longitud y con el preestreno. Cuando Charlie Feldman, mi productor, se ofreció a alojarme en su casa acepté, a pesar de ser consciente de que su hospitalidad era una táctica para suavizarme y ponerme de su parte en toda una serie de asuntos que teníamos que aclarar. Su casa estaba decorada con gusto y tenía una piscina de agua caliente. El dormitorio que me ofreció tenía una entrada independiente que daba a la calle.

A lo largo de las siguientes semanas tuve la fascinante oportunidad de observar a mi productor y, a través de él, a la comunidad. Charlie iba excepcionalmente bien vestido –se compraba las corbatas en lotes de seis del mismo color y diseño– y era bastante guapo, con una belleza suave y blanda, ya que su cuerpo estaba hecho para la cama y el sillón. Dirigía una agencia de éxito, lo que le daba prestigio a los ojos de la comunidad y poder sobre las actrices jóvenes. Aun así, no hacía más que quejarse de su vida amorosa –si es que puede calificarse de amorosa–. «Ahora soy el tío Charlie», se quejaba, refiriéndose a cómo le veían, cada vez más frecuentemente, las mujeres jóvenes.

Charlie salía con chicas a menudo, chicas guapas, normalmente recién llegadas a la comunidad. Charlie les pedía que fueran a su casa en su propio coche, para no tener que llevarlas a casa más tarde, y se iban a cenar a Romanoff's o a Chasen's, siempre a uno u otro, y cuando volvían tenía que imaginarme que se metían en el dormitorio de Charlie. A la mañana siguiente, le preguntaba a mi anfitrión, a la hora del desayuno:

«¿Qué tal te fue con ella, Charlie?».

E invariablemente su respuesta se componía de una sola palabra: «Nada». En una ocasión salió con Greta Garbo; me lo contó un día como quien no quiere la cosa y, naturalmente, yo le pregunté: «¿Qué tal te fue con ella, Charlie?». «Nada», me dijo. «¡Nada!». Y se encogió de hombros. No podía imaginarme a qué estaba acostumbrado y nunca le oí responsabilizarse en modo alguno por la falta de ardor de sus compañeras sexuales. No se le ocurría pensar que tal vez la culpa fuera suya. Por otra parte, como admirador de la genial Greta Garbo, tenía que hacerme a la idea

de que una noche; durante algunas horas, ella había deseado a Charlie Feldman; debo confesar que eso no me hacía ninguna gracia.

Estando en casa de Charlie me enteré de que Johnny Hyde había muerto hacía varias semanas. Charlie me dijo que la chica de Johnny estaba libre y que era un bombón. A los ojos de todos estos hombres, las chicas siempre eran muy atractivas hasta que se acostaban con ellos. Todavía no lo había conseguido con ella, me contó, pero ya lo conseguiría: «No tiene por qué resultarme difícil». Los hombres del ambiente de Charlie pensaban que Marilyn Monroe era una que podían pasarse de mano en mano, y que ahora estaba libre. Decían que hasta el propio Johnny había dicho que era «una estúpida». Pero parecía que ella lo quería de verdad y ahora estaba destrozada por su muerte. Los informes tribales coincidían: nadie se había marcado un tanto con ella. Ni siquiera había salido con nadie, lo que les resultaba incomprensible. El dolor duradero no era una emoción habitual en esta comunidad. Yo estaba pasando las noches solo, y seguiría pasándolas durante varias semanas, por lo que me dije a mí mismo que por qué no echarle un vistazo a la chica; no era tanto lascivia como curiosidad. La noche que la vi había estado sentada junto a Johnny Hyde como una imagen congelada. ¿Por qué le había sido tan fiel? ¿Qué historia había detrás?

Fui a ver a mi antiguo montador, Harmon Jones, que había logrado cumplir su ambición: le habían encargado que dirigiera una película. El guión, *As young As You Feel*, era de Paddy Chayefsky, y Monty Woolley, Jean Peters y David Wayne actuaban en ella. Felicité a Harmon y después estuve charlando con él mientras el equipo iluminaba la siguiente escena. Cuando estuvo lista, el ayudante de dirección llamó a los actores y entonces oí su nombre: «¡Marilyn!». Después, con un tono más impaciente: «¡Marilyn!». Ninguna respuesta.

«Esa chica me está volviendo loco», comentó Harmon.

«¿Qué hace?», pregunté.

«No para de llorar. De acuerdo, el hombre que la mantenía se ha muerto, pero hace ya tres semanas. Cada vez que la necesito está en el plató de al lado llorando. ¡Y los ojos se le hinchan!».

Por fin la pusieron a trabajar. Observé cómo rodaban la escena y no me pareció que tuviera madera de estrella. Cuando Harmon dijo: «¡Lista para positivar!», y comenzó a preparar la siguiente toma, Marilyn desapareció de nuevo y yo la seguí hasta el plató de al lado, donde la encontré en una esquina oscura de un gran decorado de oficina vacío. Mientras me acercaba oí que estaba llorando. Le dije que había sido amigo de Johnny, cliente suyo para ser exactos, que lo apreciaba mucho y acababa de enterarme de su muerte. No me respondió, y giró la cabeza en otra dirección. Me senté a su lado, sin decir una palabra, hasta que volvieron a llamarla. Entonces la seguí, Y, después de que hubieran hecho la siguiente toma, le pedí a

Harmon que nos presentase. Pensé que me saltaría las formalidades intermedias y la invitaría a cenar sin más. «No voy a hablar nada», le dije. «Simplemente le haré compañía y luego la llevaré a casa». Ella no aceptó la invitación, pero esta vez me miró. Decidí darle tiempo al tiempo y me fui a la cafetería donde solía comer en compañía de Bud Lighton. Allí se me acercó, con aspecto triste, y me dijo:

«Gracias».

«¿Por qué?».

Sacudió la cabeza y parecía que iba a echarse a llorar otra vez. Ante tal situación volví a invitarla a cenar y aceptó. Supuse que Jones la habría puesto en antecedentes explicándole que era un gran director. Después me enteré de que lo que le hizo cambiar de opinión fue cómo me había sentado a su lado en la oscuridad sin hablar. Tenía una cara simpática, me dijo.

Ahora le pido al lector que se olvide de todas las ideas que se haya formado sobre esta mujer. Cuando la conocí era una joven sencilla y llena de entusiasmo que iba a sus clases en bicicleta, una chica de corazón honesto a quien Hollywood tiró al suelo, con las piernas abiertas. Tenía una piel poco resistente y un alma hambrienta de ser aceptada por las personas a las que admiraba. Como muchas chicas que habían vivido una vida semejante, buscaba el respeto a sí misma a través de los hombres a los que conseguía atraer. Johnny Hyde había sido, durante algún tiempo, una protección perfecta.

Se había casado con Jim, su primer marido, para no tener que volver al orfanato donde la habían metido cuando sus padres se separaron. Tenía 16 años. No le gustaba «nada de lo que me hacía Jim, menos cuando me besaba aquí» (se señalaba los pechos). Cuando había conseguido lo que quería, Jim se dormía, dejándola despierta e insatisfecha. Rememoraba sus largos paseos nocturnos, en los que recorría los caminos del lugar donde vivían en Sawtelle. Encontró a un hombre que se hizo su amante sin dificultad. Fred era un, músico flacucho, pero buen amante. Con él, Marilyn llegaba a tener tres orgasmos seguidos. Era vulgar, basto y se burlaba de ella. Le decía que no valía nada más que para follar. Sus vestidos le parecían "vulgares". Le decía que tenía el pecho demasiado grande. No le gustaba dormir con ella en la misma cama. Pensaba que era imposible mantener una conversación con ella; decía que era una estúpida a quien sólo se le daba bien una cosa, sobre la cual no tenía opinión muy elevada. Se jactaba de no haber tenido que insinuarse nunca a las mujeres (siempre habían sido ellas las que le perseguían).

En aquellos tiempos, me contó, solía estar preparada siempre. Ésa es la palabra que utilizó, "preparada". Se sentaba en una silla, y al levantarse se había manchado la parte trasera del vestido. «Era muy violento», me comentó, por lo que fue al médico, que le dijo: «Tiene demasiada cantidad de eso»; le puso una inyección, «y ahora ya no estoy siempre dispuesta».

De algún modo llamó la atención de un gran agente de Hollywood, un cazador de talentos llamado Johnny Hyde. Cuando conoció a Marilyn «era mayor que mi padre, dondequiera que éste estuviese». Johnny le hizo la corte durante un año, hasta que fue con él. La conquistó siendo cariñoso con ella y defendiéndola, hablándole sin tapujos de su vida íntima y escuchando las historias que ella le contaba. Pero lo más importante era que ella sentía que le hacía falta.

Me dijo que Johnny era corpulento, pero tenía un pene pequeño. No obstante, toda su vida parecía girar en torno a sus conquistas y a su conocimiento del amor al estilo Hollywood. Se enorgullecía por encima de todo de las chicas con las que había estado, y hacía que todos se enteraran de sus éxitos. El pequeño tamaño de su pene era un símbolo de ansiedad, y se pasó la vida intentando calmarla, lo que conseguía llevando del brazo a Marilyn a Chasen's y a Romanoff's.

Antes de morir, lo último que le preguntó a Marilyn, lo último que quería saber que le dijera, era que lo quería. Ella le dijo que sí, pero Johnny sabía que con reservas. Hacia el final de su vida llegó a estar tan desesperado que le imploró que se casaran. Pero Marilyn se resistía. Cuanto más le suplicaba, menos lo quería de la forma que él deseaba que le quisiera. Johnny quería hacer el amor todas las noches. Sufría de un problema de corazón, por lo que tomaba una pastilla antes. Marilyn sabía para qué se la estaba tomando: tenía una de las arterias principales bloqueadas y le fallaba.

Justo antes de morir, sintiendo que no le quedaba mucha vida por delante y que no había disfrutado lo suficiente, le propuso matrimonio por última vez. Cuando Marilyn lo rechazó, Johnny le dijo que no quería volver a verla. Tal vez él también, como los demás, necesitaba sentir que había quedado por encima de ella. Le dijo que «acabaría pegándose un batacazo como todas las demás». «No eres una experta; cariño, así que no intentes ganarte la vida follando. Hazme caso, sé lo que digo. He estado con verdaderas expertas». Al día siguiente, Marilyn lo llamó. De repente, Johnny le preguntó: «¿Por qué has llamado?». «Porque me siento bien cuando tú estás mal, Johnny».

¡El desprecio que este tipo de hombres sienten por las mujeres es total! Marilyn lo sabía. Johnny solía hablar de todas las mujeres llamándolas putas, casi putas y chicas fáciles. Pero sobre todo las llamaba –como a Marilyn– estúpidas. Una noche en que estaban en un *night-club* viendo a unas artistas negras de variedades, Johnny le dijo: «Tienes un trasero como el de las negras». Esto no le sentó nada bien, y aunque no respondió, nunca lo olvidó. Hacia el final de la enfermedad de Johnny, en una ocasión en que estaba burlándose de ella, se le ocurrió decirle: «Johnny, nunca te había contado que tengo sangre negra». Insistió e insistió en que era cierto hasta que Johnny –¡por Cristo!– se lo creyó y lo aceptó. Eso le hizo quererla aún más. Nunca había querido a ninguna mujer como la quería a ella, le decía; ella significa-

ba más para él que cualquier otra persona. Pero cuando murió no le dejó ni un centavo de su herencia de seiscientos mil dólares. Cuando se volvió a quedar sola, todo lo que él le había dado eran seis toallas de baño, seis sábanas y tres fundas de almohada.

La chica carecía de educación y de otros conocimientos que no fueran los que le había reportado su experiencia; pero de esos tenía muchos, y ese tipo de conocimientos son los que resultan importantes para un actor. Descubrí que para ella todo se dividía en cosas que carecían de sentido y cosas radicalmente personales. No le interesaban las ideas abstractas, formales o impersonales, pero estaba apasionadamente entregada a sus propias experiencias vitales. Por encima de todo necesitaba afirmar su propia valía. Nacida fuera del matrimonio, abandonada por sus padres, tratada a patadas, despreciada por los hombres con los que había estado antes que Johnny, lo que más deseaba era ser aceptada por los hombres que merecieran su respeto. Al compararla con muchas de las esposas que había conocido en esa comunidad, me parecía que ella era la honesta, y las demás, las "estúpidas". Pero había en ella una contradicción fatídica. Quería que la reafirmaran en su valía, pero respetaba a los hombres que la despreciaban porque su opinión sobre ella coincidía con la que ella tenía de sí misma.

Cuando comencé a salir con ella vivía en un pequeño piso cerca del de su profesor de interpretación, que le estaba dando clases "a plazos". En su piso había una gran habitación que tenía un piano blanco de concierto por toda decoración. Nunca la vi tocarlo, pero ese gran instrumento tenía para ella un valor especial. Cuando se trasladaba a algún sitio en el que no cabía, lo hacía guardar todo con cuidado. ¿Quién se lo había regalado? No llegué a enterarme. La veía con frecuencia en casa de Charlie Feldman, y nos quedábamos juntos hasta que amanecía, mientras yo escuchaba sus historias. A veces lloraba. Yo la consolaba. Tenía una bomba en su interior. Si se prendía la mecha, explotaba. Su amante era su salvador. Al alba, día tras día, me ponía uno de los albornoces blancos de felpa de Charlie y la llevaba a casa. Marilyn se vestía a menudo de blanco. Bajaba la capota de mi coche y recorríamos las calles desiertas como dos "monjes locos", cantando y riendo. Me contó que Johnny solía mandarla a casa en un taxi.

Una noche, Charlie Feldman organizó una fiesta en honor de Arthur Miller, que, después de ganar el Premio Pulitzer, se había convertido en una celebridad. Art estaba de mala racha. La Warner había rechazado *The Hook*; Abe Lastfogel se lo había ofrecido a Columbia y estábamos a la espera de la decisión de Harry Cohn. Habíamos trabajado sobre el guión, pero nos faltaba un interés práctico para entusiasmarnos con el trabajo. Había prometido llevar a Marilyn a la fiesta de Charlie, pero también tenía una cita con una actriz que Darryl me había propuesto para que trabajara en *¡Viva Zapata!* Una vez más, curiosidad, no lascivia; tenía una relación

sentimental con Howard Hughes, y siempre me había preguntado cómo se comportarían sus "chicas" y qué pensarían de él. Así que le pedí a Art que se ocupara de Marilyn.

CHICAS ATRACTIVAS

La llamó para anunciarle que iría a recogerla, pero ella dijo que vendría en un taxi y nos encontraríamos en casa de Feldman. Art no permitiría tal cosa; no, iría a buscarla. Ella insistió en que no debía preocuparse, ya estaba acostumbrada. Pero Art no se dejó convencer. Lo primero que impresionó a Marilyn de su futuro marido fue que no le permitiera acudir a la fiesta en taxi. Qué poco esperaban de la vida estas chicas atractivas, pensé.

Así que primero fui a la fiesta de fin de rodaje de la película de Harmon Jones, en la que había actuado la candidata de Darryl, y estuve bailando con ella. Los dos nos emborrachamos y ella me pidió que la llevara a su coche, que estaba aparcado al final de un bulevar. Paramos en un bar a tomar otra copa, seguimos conduciendo hasta su coche, aparcamos detrás del mismo y estuvimos conociéndonos durante una media hora. Luego pareció acordarse de algo de repente, salió corriendo de mi coche, se subió al suyo y se marchó. Y yo me fui a casa de Charlie.

Al llegar me di cuenta de que una necesidad se había encontrado con otra y que la maravillosa luz del deseo les brillaba en los ojos. Los observé bailando juntos; Art era un buen bailarín. ¡Y cuán feliz estaba ella en sus brazos! No sólo era alto y guapo al estilo de Lincoln, sino que también era un dramaturgo que había ganado el Pulitzer. Marilyn podría arrinconar todas sus dudas sobre su propia valía de un golpe. La fiesta se fue terminando y los tres nos sentamos en un sofá; si no recuerdo mal, me comporté como debía, dije que estaba cansadísimo y que si no le importaría a Art llevarla a casa. Marilyn estaba resplandeciente. No sé qué ocurriría después, pero Marilyn, sin mencionar detalles, me dijo que Art era tímido y que después de tanto manoseo eso le agradaba. También dijo que Art estaba terriblemente insatisfecho con su vida familiar. Era evidente que se había confesado con ella.

******

LOCA Y MARAVILLOSA

Earl Wilson

Marilyn Monroe fue el meteoro del mundo del espectáculo. Cuando el meteoro cruzó el firmamento, había en el mismo muchas estrellas pequeñas y poco brillantes, y su fulgor las eclipsó. Luego, de repente, el meteoro desapareció en la oscuridad, y las estrellas pequeñas y poco brillantes pudieron ser vistas nuevamente en el cielo.

Durante catorce años, Marilyn Monroe y yo fuimos buenos amigos, todo lo amigos que pueden ser un periodista honrado y una celebridad. Cuando recuerdo la fama que consiguió en el cénit de su carrera, pienso que la palabra "meteoro" es la que más le conviene.

Cruzó el firmamento, y las estrellas de las otras galaxias del mundo del espectáculo perdieron, en apariencia, toda su luz. Luego estalló y desapareció, y entonces sí pudo verse nuevamente el brillo de las demás.

La vida y la muerte de Marilyn, dramáticas ambas, inspiraron varios libros, y confieso haber entrevistado a unas doscientas personas que tuvieron una relación más o menos estrecha con Marilyn, con la idea de escribir, también yo, su biografía. Pero para relatar y explicar determinados acontecimientos hubiera tenido que profundizar más de lo que yo deseaba, por lo que decidí abandonar el proyecto.

Estaba, por ejemplo, su condición mental. El último año de su vida fue, para todos sus amigos, como una pesadilla. Algunos de ellos llegaron a pensar que Marilyn tenía que ser "encerrada". Pero estos mismos creían que si la recluían en una institución mental, Marilyn se quitaría la vida. Sin embargo, sabían que si se le permitía permanecer en su casa sin una estrecha vigilancia, corría el peligro de morir por un exceso de somníferos y de alcohol. Ese era el problema con el que, en el verano de 1962, se enfrentaban los amigos de Marilyn.

Otro aspecto difícil de mi posible biografía de la Monroe era el de su pretendida amistad con Bob Kennedy.

Estoy convencido de que Bob Kennedy no tuvo responsabilidad alguna en ninguno de los acontecimientos relacionados con la misteriosa muerte de Marilyn. Resultaría muy fácil, ahora que ambos han muerto, fabricar un melodramático escándalo. No obstante, en mi opinión, sería falso e injustificado.

En su último año de vida, Marilyn fue vista con frecuencia mientras subía a uno de los aviones de la familia Kennedy, para efectuar la ruta Palm Springs-Las Vegas-Lago Tahoe.Pero tales noticias no aparecían en letra impresa, pues la familia Kennedy era demasiado poderosa e influyente. Fred Lawrence Guiles, que escribió "Norma Jeane", un excelente libro acerca de Marilyn, a pesar de que su autor no la había visto nunca, alude a la amistad de Marilyn con Bob Kennedy, cuando dice que sus investigaciones le indicaron que «Marilyn tenía relaciones con un hombre casado».

«No pertenecía al gremio; era del Este, con pocos lazos en la costa. Había venido al Oeste para ultimar los detalles de la producción de una película, en la propiedad de cuyo guión tenía, al parecer, parte, y también para desintoxicarse de su trabajo como abogado y funcionario público. A menudo telefoneaba para comunicar que estaba en la ciudad, y preguntaba si podía venir a tomar una copa o a cenar.

O, posiblemente, era el fantasma de él, quien, en opinión de Marilyn, ponía una barrera entre ellos... Marilyn comenzaba a darse cuenta de que su alianza carecía de futuro; sin embargo, una llamada telefónica de él bastaba para que la muchacha alterara sus planes. Lo dejaba todo y corría a su encuentro.»

Esta era una forma disimulada de decir que Peter Lawford poseía una casa junto al mar, donde vivía con su esposa Patricia Kennedy Lawford, hermana de John F. Kennedy y Robert F. Kennedy. Ambos visitaban la residencia marinera de los Lawford. Marilyn Monroe, que figuraba en el círculo de los amigos de los Lawford, también hacía frecuentes visitas al matrimonio.

Peter Lawford era un anfitrión muy cordial; un actor que conocía bien a Marilyn Monroe, lo mismo en el aspecto profesional que en el social. En cuanto a Bobby Kennedy, como fiscal general de los Estados Unidos y hermano del presidente, era un gran personaje en todos los ambientes, incluso en el ambiente en que se movía una superestrella como Marilyn Monroe.

Aunque en su día no le concedí mucha importancia, ahora valoro en mucho mi primera entrevista con Marilyn Monroe, fechada el 24 de julio de 1949.

Necesitaba una serie de noticias que pudieran ser publicadas, en el curso de varios sábados, pues tenía que realizar un viaje a Europa, y estaría ausente unas pocas semanas.

En realidad, no deseaba ver a Marilyn. Era una desconocida. Los agentes de prensa que trabajaban para el Shorehaven Beach Club, situado en el Bronx, uno de los cuales era Spencer Haré, habían estado tratando de lograr que los periódicos publi-

caran fotos de Marilyn en traje de baño. Cuando, siendo todavía una *starlet,* vino a la ciudad para tratar de promover una película de dudosa calidad, accedí a entrevistarla, aunque sin entusiasmo: hubiera preferido hacer una entrevista a Esther Williams o a Paulette Goddard.

Era un verano caluroso, pesado, y yo estaba a punto de marchar a Europa. La ciudad, en cuanto a celebridades se refería, estaba vacía, por lo que decidí entrevistar a aquella rubia a la que llamaban la "Chica Mmmmmmm". El autor del sobrenombre era el productor Lester Cowan, que había venido a Nueva York a promover la película *Amor en conserva (Love Happy*) protagonizada por Groucho Marx.

Dado que la entrevista fue realizada bastante antes de ser publicada, ahora no puedo recordar la fecha de mi primer encuentro con Marilyn Monroe. Y tampoco puedo afirmar que fuera el primer periodista neoyorquino que habló con ella. De todos modos, fue Sidney Fields, que entonces trabajaba para el "Nueva York Mirror", o fui yo. Nuestras respectivas entrevistas con Marilyn despertaron escaso interés. En todo caso, si alguien se entusiasmó con ellas fue Marilyn, que en los inicios de su carrera se volvía loca por la publicidad relacionada con su persona. Un par de años más tarde, cuando era ya una estrella y toda la prensa deseaba entrevistarla, Marilyn me mostró un álbum en una de cuyas primeras páginas estaba pegado el recorte de mi primera entrevista.

La primera vez que vi a Marilyn Monroe pensé que no era muy atractiva, pues tenía cara de palo y el cuerpo envarado. Recuerdo que Lester Cowan, en un aparte, me dijo que no me dejara influir por mi primera impresión.

—Esta damita –me aseguró Cowan– puede llegar a ser una gran estrella. La mayoría de los hombres, al minuto de verla, se mueren por llevarla a la cama.

Aquel sábado veraniego en el Sherry-Netherland Hotel, Marilyn no me causó mucho impacto, ni yo a ella. Fue una conversación más bien sosa. Encima de la entrevista, el periódico publicó una fotografía de Marilyn. La futura estrella aparecía tendida sobre una alfombra, y sólo llevaba una *négligé*. El cabello tapaba en parte sus hombros desnudos, y la fotografía destacaba, en especial, el opulento busto de Marilyn.

El título era "La Chica Mmmmmmm". He aquí la transcripción literal de parte de mi reportaje:

En el transcurso de los años, Hollywood nos ha dado "La Chica con Eso", "La Chica Oomp", "La Chica del Sweater" y "El Cuerpo". Y todas se hicieron famosas en el cine. Ahora acaba de darnos "La Chica Mmmmmmm".

Cuando hablé con ella, la señorita Marilyn Monroe aún no estaba segura de lo que una "chica Mmmmmmm" tiene que hacer.

—Estoy segura de que ninguna de aquellas chicas se sintió ofendida por el hecho de que le pusieran un nombre de los que usted ha dicho –exclamó.

La señorita Monroe tiene razón, probablemente. No se sienten ofendidas, pero el sobrenombre les llega a cansar. La señorita Monroe, que prácticamente es una desconocida, es una rubia de veintiún años, tiene el pelo muy largo y procede de Van-Nuys, California. Su cintura es muy delgada, pero su busto (¡mmmmmm!) alcanza los 92 centímetros. Sus piernas son largas y bien torneadas.

—¿Por qué le llaman "La Chica Mmmmmmm" –le pregunté.

—Parece ser que todo comenzó en Detroit, en una proyección privada de mi película –contestó.

—Pero, ¿por qué?

—Se ve que algunos no pudieron silbar, por lo que hicieron "mmmm" –dijo, repitiendo, creo, las palabras que el agente de prensa le había dicho que pronunciara.

—¿Y por qué no podían silbar? –insistí.

—Es que hay gente que no sabe silbar.

—A lo mejor tenían la boca llena de palomitas de maíz –comenté.

Personalmente, tengo el convencimiento que todo ha sido idea de su agente de prensa, pero no hay que olvidar que estos apelativos han ayudado a algunas chicas a alcanzar la fama.

Esto es lo que dio de sí mi primera conversación con Marilyn Monroe. También me dijo que cuando los fotógrafos la descubrieron, trabajaba en una fábrica de paracaídas. Le dieron un pequeño papel en una película de la Twentieth Century-Fox, pero cortaron las escenas en las que ella aparecía. Finalmente, fue presentada al agente Louis Shurr, que la envió a Lester Cowan para que éste le hiciera una prueba para *Amor en conserva*. Groucho Marx le tomó simpatía y le dijo que no se preocupara por su falta de experiencia como actriz:

—Todo lo que tienes que hacer es ponerte detrás de mí y andar como yo lo hago.

Groucho se puso a andar, contoneando exageradamente el cuerpo. Marilyn le imitó.

—Mañana empiezas a trabajar –dijo Lester Cowan.

Mi entrevista terminaba con la afirmación, por parte de Marilyn, de que un joven intérprete al que no conocía –Montgomery Clift– le había causado una profunda impresión.

—Tiene un gran talento –dijo Marilyn. Y añadió:

—Naturalmente, Mmmmmmm.

Eso fue en 1949. Bob Hope, George Jessel y Martha Raye eran entonces grandes figuras... Eddie Cantor iba a hacerse cargo del concurso radiofónico "Lo toma o lo deja... Robert Sherwood escribía un guión para Hollywood... Harry Richman y Martha Raye fueron las estrellas de la inauguración del Riviera, en Nueva Jersey. Sophie Tucker, que estaba en una de las mesas delanteras, repartía besos a diestro y siniestra... Paul Douglas, el antiguo locutor deportivo en una emisora de radio con-

vertido en actor de cine estaba en Alemania, trabajando en la película *Two Corridors East*...

Truman era presidente... el Latin Quarter daba una oportunidad "a un muchacho desconocido" –Joey Bishop... Jack Cassidy cantaba en un bar de la Quinta Avenida... y en Broadway se decía: «Antaño, cuando una chica oía un chiste verde, enrojecía. Ahora en cambio, se lo aprende de memoria.»

Una de las cosas que contribuyeron a la popularidad de Marilyn fue el hecho de que en una entrevista confesara que había posado desnuda para un calendario.

La fotografía había sido tomada por Tom Kelly, de Hollywood. Dijo que estaba hambrienta y que necesitaba cincuenta dólares para pagar el alquiler. La desnudez era más bien escandalosa en aquellos tiempos. La foto no era obscena; era, simplemente, la imagen de una chica rubia desnuda. Dicha fotografía fue ampliamente difundida antes de que Marilyn Monroe concediera la entrevista, y lo fue todavía más, posteriormente. Marilyn me dio una copia, con su autógrafo.

—Espero que le guste mi peinado –escribió.

Desde aquel momento, Marilyn fue *el* símbolo de lo sexual. En Atlantic City llevó un vestido tan escotado, que algunos periódicos consideraron conveniente retocar la foto que publicaron.

Fue entonces cuando salió a la superficie su sentido del humor. Nunca sabíamos si hablaba en serio, o en broma. Profesionalmente, sus progresos se hicieron evidentes, especialmente desde el momento en que Natasha Lytess se convirtió en su profesora de arte dramático. Howard Hughes estaba interesado en Marilyn.

—Tienes la cara enrojecida, Marilyn –le dijo un día Natasha–. ¿Tienes fiebre?

—No, no es eso —respondió Marilyn—. Howard lleva cuatro días sin afeitarse.

A Marilyn no le gustaba llevar bragas. Durante la filmación de una película, el director le dijo que, debido a la cámara situada a un nivel inferior al punto en que estaba ella, tenía que ponerse bragas.

—¡Las bragas me producen alergia! –exclamó Marilyn.

Cuando se supo que Marilyn tenía por costumbre no llevar bragas, los periodistas procuraron sacar el máximo partido del asunto.

—¿Qué se pone para ir a la cama? –le preguntaron.

—Un poco de Chanel Nº 5 –respondió.

—¿Y nada más? –fue la siguiente pregunta.

—Bueno, sí. Al ir a la cama me llevo la radio –dijo.

Cuando leí esta y otras entrevistas, pensé que Marilyn no carecía de ingenio. Más tarde, no obstante, descubrí que muchas de sus frases habían sido empleadas en diversos *vaudevilles*. Es probable que los agentes de prensa de los estudios para los que trabajaba le suministraran un repertorio de frases más o menos ingeniosas, para que ella las fuese soltando en el curso de sus conversaciones con los reporteros.

De hecho, Marilyn, cuando se iba a la cama, solía llevar un sostén, para mantener la firmeza de sus senos. Le gustaban los baños helados. Su masajista, Ralph Roberts, ponía trozos de hielo en la bañera, y Marilyn echaba Chanel Nº 5 en el agua.

Al hacerse famosa, Marilyn, decidida a que la consideraran una persona culta, pensó que valdría la pena dedicar parte de su tiempo a la lectura. Un día, Robert Mitchum la encontró leyendo un diccionario de palabras utilizada en el psicoanálisis.

—¿Hasta dónde has llegado? –le preguntó Mitchum.

—Todavía estoy en la A –contestó–. Concretamente, en la expresión erotismo anal. ¿Qué significa erotismo anal?

Mitchum se lo explicó.

Marilyn enarcó las cejas.

—¿Y qué quiere decir la palabra anal?

Mitchum se lo dijo.

Marilyn tenía un aspecto muy saludable, y, sin embargo, había pasado mucho tiempo en diversos hospitales. Tuvo que ser hospitalizada dos veces a causa de una apendicitis; le extirparon la vesícula biliar; tuvo cuatro abortos; había tratado de ingresar en la Clínica Menninger; pasó una temporada en la clínica psiquiátrica Payne-Whitney, y había estado internada en otros varios hospitales especializados en enfermedades mentales. Un par de semanas antes de su muerte pidió tras el periodista la esperaba, ella estaba en su habitación, maquillándose, o, simplemente, mirándose al espejo.

Billy Wilder, que dirigió a Marilyn en *La tentación vive arriba* y en Con *faldas y a lo loco,* tuvo tantas dificultades para conseguir que trabajara, que casi pierde la razón. Se daba cuenta de que Marilyn, con su ineptitud, ponía nerviosos a los otros actores, y pensaba que la Monroe se dedicaba adrede a crear dificultades, para que, una vez que estuvieran todos los demás con los nervios destrozados, su trabajo no pareciera tan deficiente. Al saber que Marilyn estudiaba arte dramático, Wilder dijo que hubiera hecho mejor estudiando ingeniería, ya que, con el tiempo, quizá hubiera llegado a aprender.

Marilyn, en cierta ocasión, nos invitó a mi esposa y a mí a tomar unas copas en el Beverly Hills Hotel. Yo estaba acostumbrado ya a sus retrasos, pero mi esposa, que no lo estaba, se impacientó. Después de aproximadamente una hora, mi esposa dijo: «Pero, ¿qué le pasa a Marilyn?», y se dirigió a su dormitorio. La encontró poniéndose el sostén. Inmediatamente, Marilyn salió y nos sirvió una copa.

Un año antes de su muerte, le hice una entrevista en su apartamento de Nueva York. Previamente, le advertí que no toleraría retrasos. Daba una fiesta de cumpleaños en honor de mi esposa, y no quería llegar tarde. Aquel día Marilyn realizó una verdadera proeza. Su retraso no pasó de los quince minutos. Y, como regalo de

cumpleaños para mi esposa, me entregó una fotografía de sí misma "A Rosemary; Gracias por compartir a Earl conmigo en el día de su cumpleaños", escribió al pie de la foto. Y me explicó: «Sólo tengo seis de estas fotografías. Las guardo para mis nietos"; los hijos de los hijos que no podía tener.

Marilyn no podría ser madre, según nos dijeron, porque un antiguo amante y protector la había inducido a hacerse intervenir la trompa de Falopio, al principio de su carrera cinematográfica. Parece ser que aquel hombre le dijo que si deseaba ser actriz tendría que acostarse con muchos hombres por lo que debía tomar precauciones contra la posibilidad de quedar embarazada.

Su vida sexual fue ampliamente discutida. John Huston, en el curso de una entrevista, dijo que a Marilyn no le importaba mucho el sexo, pero imagino que lo dijo sin pensar. Una vez, Marilyn y Huston desaparecieron durante varios días, y les encontraron, juntos, en casa de un conocido músico. En cierta ocasión, uno de los maridos de Marilyn se marchó, por la mañana, a su trabajo, después de decirle adiós. Pero debió de haberse olvidado algo, pues regresó a casa poco después, y tuvo la desagradable sorpresa de ver que Marilyn estaba en la cama con un hombre. Sin embargo, rechazó a un monarca europeo que le pidió –a través de uno de los jefes de la Twentieth Century-Fox– que fuese su amante.

Su marido más leal fue Joe DiMaggio. La pasión de Joe por Marilyn fue la más tórrida y espectacular que Broadway había visto en muchos años. Cuando su matrimonio se hubo deshecho, DiMaggio vivió en una continua tortura. Cuando el sufrimiento le resultaba inaguantable, nos preguntaba, a mi esposa y a mí, qué podía hacer para conseguir que Marilyn volviera a su lado, y se lo preguntaba también a otras personas.

Una noche, Joe intentó averiguar el número de teléfono de la habitación de Marilyn en un hotel de Nueva York, pues quería hablar con ella y convencerla de que le diera una cita.

DiMaggio se sintió siempre inclinado a proteger a Marilyn. Recuerdo la noche en que Marilyn –unos cinco años antes de su muerte– interpretó una escena en la que tenía que quitarse la falda. Se rodaba la película La *tentación vive arriba*.

Aquella noche mi esposa y yo cenábamos con Gina Lollobrigida.

—¿Dónde iremos después de cenar? –pregunté.

—Llevaremos a Gina a ver a Marilyn –dijo mi esposa.

Llevamos a Gina al Trans-Lux Theater, donde Marilyn tenía un camerino. En los alrededores del teatro había centenares de personas. Cuando entramos en el local, vimos que Marilyn estaba muy nerviosa. Se mostró cordial, pero nos dimos cuenta de que no le gustaba tener a su lado a otro símbolo sexual. Tomé algunas fotografías de la reunión de "Los Cuatro Grandes", y lo mismo hizo el fotógrafo Sam Shaw. Luego acompañamos a Gina a su hotel.

En el exterior del teatro, Marilyn estaba interpretando la escena de la que antes hemos hablado, consistente en quitarse la falda. Las piernas de la actriz, completamente al aire, estaban rematadas por unos pantaloncitos blancos y muy ceñidos a su piel.

DiMaggio, que estaba, con Walter Winchell, en una esquina próxima, veía con creciente irritación cómo medio centenar de fotógrafos disparaban sus cámaras una y otra vez. El rodaje comenzó tarde, por lo que se prolongó hasta la madrugada. DiMaggio, encolerizado al máximo, terminó por marcharse, mientras los fotógrafos seguían disparando. Marilyn y Joe tuvieron después una agria discusión, la cual, según se dice, fue una de las causas de su separación.

Marilyn vivía torturada por su estado mental. Una abuela, un abuelo y un tío, además de su madre, fueron víctimas de la locura, y Marilyn gritaba, a veces: «¡Estoy segura de que me volveré loca!».

Así justificaba su forma de vivir, sus excesos con el champán, el vodka y el jerez. Estaba convencida de que necesitaba tomar somníferos y tranquilizantes que le aliviaran las pesadillas que sufría, derivadas, decía ella, del odio que sentía contra su madre, por haberla dejado nacer sin padre, y del que sentía contra su padre, por no haberla querido reconocer. Una vez, en un mal momento, dijo que se disfrazaría y trataría de buscar a su padre, y que luego *le* seduciría.

Había ocasiones, sin embargo, en que Marilyn hacía gala de una enorme seguridad en sí misma. Si en tales ocasiones sentía algún temor, lo mantenía bajo control. En una famosa fiesta de cumpleaños, dada en honor de John F. Kennedy en 1962, en el Madison Square Garden, Marilyn tenía que cantar "Cumpleaños feliz". El productor Richard Adler temía que Marilyn cantara muy mal, porque en los ensayos lo había hecho de un modo horroroso. Pero lo que Adler no sabía era que Marilyn lo había hecho adrede, para ponerle nervioso. Las bromas de Marilyn eran así.

—Marilyn no puede hacerlo mal –dijo el presidente Kennedy.

Y después de que Marilyn hubo terminado su canción, que interpretó de una manera tan sensual que el Garden se convirtió en una especie de manicomio, Kennedy se acercó al micrófono y dijo: «Ahora que una chica tan dulce y atractiva como Marilyn Monroe me ha deseado un feliz cumpleaños, ya puedo retirarme de la política.»

El ascenso y la caída de Marilyn como actriz es una historia familiar. Comenzó a deteriorarse lo mismo física que mentalmente, después de la enfermedad que sufrió durante el rodaje de la película *Vidas rebeldes.* La frialdad de Ives Montand para con ella la afectó mucho; se negaba a atender las llamadas telefónicas de ella; Montand dijo que Marilyn se conducía como una colegiala.

Tomaba muchas píldoras; veinte en un solo día, a veces. Su confusión mental era tremenda. ¿Era, en realidad, una buena actriz? No lo sabía. Un compañero suyo le

dijo: «Deja de escuchar a esa gente del Actors Studio y haz las cosas a tu manera. Verás cómo te va mucho mejor.»

Jane Fonda me dijo que, un día, ella y Marilyn hablaron del problema de los años. Jane dijo: «Pienso que me gustará envejecer. Piensa en los papeles que entonces podrás hacer».

«*¡No, no,* no quiero envejecer!» Marilyn ocultó la cara entre sus manos y se echó a llorar.

Marilyn necesitaba rehabilitarse, reverdecer laureles. Le ofrecieron el principal papel femenino en *Somethin's Got to Give,* con Dean Martin. Ya desde el primer momento, sin embargo, todo el mundo estaba intranquilo, porque recordaban los problemas que Marilyn había creado durante el rodaje de *Vidas rebeldes.*

Se dispuso que Marilyn comiera, en el restaurante del estudio, con el productor Henry Weinstein, para hablar del guión. Marilyn no se presentó. Weinstein la llamó por teléfono. Marilyn habló de una forma muy rara.

—¿Quiere que vaya yo? –le preguntó Weinstein.

—Sólo hay una cama –contestó, probablemente bajo los efectos de una píldora–. Y conduzca con cuidado, porque está lloviendo –añadió.

El hecho de que sí estaba lloviendo, hizo comprender a Weinstein que en Marilyn se daba una extraña combinación de viveza y divorcio mental. La encontró tendida en una cama, y Weinstein se dio cuenta de que había tratado de quitarse la vida (una de las muchas veces). No obstante, se recuperó y se puso a trabajar.

Se hizo muy amiga, en el buen sentido, de Wally Cox, que también intervenía en la película. Un día en que no pudo ir al estudio, Marilyn telefoneó a Wally. En voz muy baja, Marilyn le dijo:

—No les digas que soy yo. Pero necesito que vengas a verme.

La encontró en la cama. Hablaba excitadamente, y poco después se quedaba dormida... se despertaba, y volvía a dormirse... y no conseguía pronunciar una frase entera. Wally no sabía qué hacer.

Más tarde, cuando Marilyn se encontraba ya mejor, fueron juntos a una fiesta. Al darse cuenta de que Marilyn había bebido demasiado, la llevó a casa, conduciendo con tanta lentitud, en beneficio de Marilyn, que cuando ésta despertó, dijo: «Me temo, Wally, que van a arrestarte por estacionamiento ilegal».

Marilyn siguió faltando al trabajo, y, finalmente, en junio de 1962, cuando de treinta y dos días había trabajado sólo doce, el presidente de la Twentieth Century-Fox, Peter Levathes, canceló su contrato y la despidió. Después, Marilyn cayó en una especie de continuo sopor. Después de todo, la película hubiera debido servir para ganarle nuevamente el favor del público.

En varias ocasiones había amenazado con suicidarse –algunas veces lo hizo para ganarse la simpatía de los demás–, y ahora repitió sus amenazas. Acudía a la consul-

ta de un psiquiatra de Beverly Hills, el Dr. Ralph Greenson, casi cada día, y las visitas le costaban cincuenta dólares cada una. También estaba siendo tratada por un facultativo, el Dr. Hyman Engelberg. El Dr. Greenson trataba, según él mismo declaró posteriormente, de quitarle el hábito de los barbitúricos, pero se sabe que Marilyn, astutamente, consiguió que el Dr. Engelberg le recetara lo que el psiquiatra le había prohibido.

Uno de sus intentos de suicidio se produjo precisamente una semana antes de su muerte. Estaba en Lago Tahoe; el teléfono de su habitación estaba descolgado, y Marilyn fue hallada inconsciente. También parecía hallarse profundamente desmoralizada la noche anterior a la de su suicidio. Para el psiquiatra y el facultativo, Marilyn representaba un caso muy difícil. Su paciente estaba en las fronteras de la demencia. Hubiera debido ser internada. Pero ambos médicos sabían que no hubiera soportado la reclusión en una casa de salud.

En el curso de las semanas que precedieron a su muerte, algunos amigos trataron de conseguir que Marilyn volviera al trabajo, para reactivar la película. No obstante, los mismos que la animaban temían las consecuencias, pues lo más probable es que tuvieran que volver a despedirla.

El dilema de los que la rodeaban me lo hizo ver claro un hombre al que conozco sólo muy superficialmente, pero por el que siento mucho afecto: el abogado Milton (Mickey) Rudin. Es un hombre más bien obeso, y su edad es ahora de poco más de cincuenta años. Cuando uno iba a su oficina de Hollywood, decorada a base de cuadros, sol y humo –fumaba siempre en pipa–, veía a un hombre siempre sonriente y cordial.

Un abogado debe seguir siempre el camino marcado por las leyes. Son muchas las cosas que en su fuero interno puede pensar que debe o no debe hacer, pero su actividad está limitada por la ley.

Marilyn le hablaba constantemente de su deseo de modificar su testamento. «Procuraba soslayar el tema», me dijo Rudin, y luego me explicó que existe un principio legal según el cual toda persona que otorgue un testamento debe estar en pleno uso de sus facultades mentales. «¿Y cómo tenía sus facultades mentales?» Era terrible, ya lo sé, pero, como insinuaba el abogado Rudin, no podía, evidentemente, ayudarla a redactar un nuevo testamento.

A veces, Marilyn estaba irritada con todo el mundo. Siempre había alguien que quería perjudicarla; siempre había personas que se portaban mal con ella. Se estaba desarrollando en su mente una peligrosa manía persecutoria.

Mientras Marilyn era la feliz paranoica que deseaba que volvieran a contratarla, para rehacer su prestigio, pero no quería, en su fuero interno, reanudar su trabajo en la película, Rudin actuaba con suma precaución, y trataba de evitar que hiciera algo para lo cual no estaba legalmente capacitada.

—Era una chica –me dijo Rudin en su oficina– cuyo mayor temor era el de que la internaran en un manicomio. Era indudable que estaba muy enferma. Sufría un penoso trastorno mental. Carecía de familiares que pudieran decir sí o no a un internamiento temporal. No quería hacer la película, pero necesitaba hacerla. Si no la rodaba, se vería envuelta en una penosa demanda judicial, lo cual en modo alguno le interesaba.

El abogado se veía enfrentado a un problema humano de difícil solución. Tal vez hubiera debido ser internada, sin pensar para nada en el trabajo. Pero era imposible prever cuál hubiera sido su reacción al verse en un lugar de esos...

Se hizo lo posible para que Marilyn volviera al trabajo. Parecía muy arrepentida, y los jefes del estudio declararon, para cubrir las apariencias, que a Marilyn se le mejorarían las condiciones. Mickey Rudin, sin embargo, no tenía prisa alguna en recibir el nuevo contrato, porque temía que Marilyn no podría cumplirlo.

El 4 de julio, Marilyn volvía a estar en buenas relaciones con Peter Levathes, el hombre que la había despedido. La estrella le invitó a su casa. Acababa de recibir unas fotos de sí misma que le había hecho la revista "Vogue". Esparció las fotos por el suelo y dijo a Levathes que escogiera las que más le gustaran.

Marilyn habló con Levathes de la mejora de su contrato, y éste accedió a lo que ella le pedía. Marilyn despotricó contra Darryl F. Zanuck, uno de los hombres que, pensaba ella, tenía interés en perjudicarla.

Durante el mes de julio de 1962, Marilyn continuó hablando de modificar su testamento, mientras el estudio trataba de proseguir el rodaje de la película. La Fox deseaba anunciar con bombo y platillos la reanudación de la película, con Marilyn de nuevo en el plato. Pero Rudin, todavía inseguro de Marilyn, adoptó una táctica dilatoria.

Aunque Marilyn había sufrido una de sus crisis una semana antes, en Lago Tahoe, trabajó con bastante normalidad en el breve intervalo que precedió a su muerte.

El día fatal fue el sábado, 4 de agosto.

El viernes, 3 de agosto, el productor-compositor Jule Styne telefoneó a Marilyn desde su oficina de Nueva York, para hablarle de una posible versión cinematográfica de "Un árbol crece en Brooklyn".

—Se puso al teléfono ella misma –recuerda Styne–. Normalmente, era una secretaria quien contestaba.

Styne dijo a Marilyn que su idea era la de utilizar la música de "Pink Lights", que había escrito tiempo atrás. A Marilyn, en su día, le había gustado la música, pero no el argumento, por lo que había declinado protagonizar su versión cinematográfica. Pero lo que ahora le proponía Styne era diferente.

—Tú ya sabes que esa música me entusiasma, Jule –dijo, y para demostrarlo se puso a tatarear una de las canciones, concretamente la titulada "Lucha por tu vida".

(Marilyn y Styne, cuando coincidían en alguna fiesta, llevaban a cabo una pequeña comedia. Styne le rogaba que cantara, y Marilyn respondía siempre con "Bye, Bye, Baby".)

—Me gustaría contar con un elenco fabuloso: Dean Martin, Frank Sinatra y Shirley MacLaine –le dijo Styne.

—Sería estupendo –contestó Marilyn–. Me muero por trabajar con Sinatra. Estaré en Nueva York el jueves. Hablaremos del asunto.

Quedaron para verse el jueves siguiente, a las dos y media de la tarde.

El sábado, Marilyn habló también con el columnista Sidney Skolsky, y ambos se citaron para ver una película el día siguiente. Ella dijo que el domingo quería levantarse temprano, pues tenía mucho que hacer.

El sábado, Marilyn hizo muchas llamadas telefónicas; acusaba una fuerte inestabilidad psíquica, pues había momentos en que se sentía feliz, mientras que en otros se sentía deprimida. Su amiga y agente de prensa, Pat Newcomb, había pasado con ella la noche del viernes. Habían ido a cenar juntas. El sábado tuvieron una ligera discusión, y Pat, que estaba resfriada, se había marchado a su casa. Antes, sin embargo, Peter Lawford había invitado a las dos mujeres a cenar en su casa de Malibu. La invitación era para el día siguiente, sábado. Marilyn había aceptado.

—Me gustaría que cenáramos temprano, pues el domingo tendré que madrugar –dijo Marilyn.

Añadió que no quería pasar toda la noche jugando al póker con Peter y sus invitados. Se citaron para las siete de la tarde.

A las siete, Marilyn no había llegado a casa de los Lawford; era normal. La señora Lawford estaba en Cape Cod con los Kennedy, por lo que Peter era el anfitrión. Hacia las ocho, y en vista de que Marilyn no había llegado, Peter la llamó por teléfono. Recuerda perfectamente que ella contestó con una voz fantasmal, soñolienta.

—¡Hola! ¿Qué te ha ocurrido? —preguntó Peter.

Marilyn dijo que estaba cansada y que no podría ir a cenar. Lawford se dio cuenta, por su forma de hablar, que Marilyn estaba o ebria, o casi dormida. Este estado no era raro en ella, por lo menos desde hacía algunos meses. Pero lo que Marilyn dijo a continuación no podía considerarse normal, ni siquiera en ella.

—Di adiós a Pat, di adiós al presidente, y di adiós a tu propia persona, porque eres un buen chico.

Su voz dejó de oírse; aparentemente, el teléfono se le había caído de las manos, debido al sueño, tal vez.

Lawford tenía experiencia de otras situaciones similares con Marilyn, pero ésta parecía diferente, porque Marilyn había dicho adiós.

—Cuando alguien dice adiós, es porque se despide, ¿no? –me dijo Lawford, tiempo después.

Lawford telefoneó inmediatamente a Milt Ebbins, su representante, y le dijo que le acompañara en seguida a casa de Marilyn, para avisar a los médicos y para hacer lo que fuese necesario.

—¡No puedes ir allí! –protestó Ebbins–. Eres el cuñado del presidente de los Estados Unidos. Tu esposa no está. Deja que me ponga en contacto con su abogado o con su médico. Son las personas indicadas.

Ebbins sugirió que quizá se trataba de otro de los intentos de Marilyn por ganarse la simpatía de los que la rodeaban. Ebbins estaba enterado del incidente ocurrido en el Lago Tahoe, cuando Marilyn fue encontrada desnuda en el suelo, en su habitación del Hotel CalNeva, con el teléfono descolgado.

—Pero es a mí a quien habló; soy yo quien debería ir, y tú tendrías que acompañarme –insistió Lawford.

—Deja que llame a su abogado o a su médico –dijo Ebbins.

—Me dijo que la despidiera de todos –arguyó Lawford–. El teléfono está descolgado. Tal vez esté agonizando.

En Beverly Hills era la hora del cocktail y de la cena. Ebbins comenzó tratando de localizar a Rudin, al médico o al psiquiatra. Para localizar a Rudin, Ebbins tuvo que hacer varias llamadas, pues el abogado estaba en una fiesta.

Ebbins contó a Rudin lo que Marilyn había dicho a Lawford. Luego telefonearon al Dr. Greenson. Resultó que éste la había visitado el mismo día. El psiquiatra había tratado de calmarla, mientras ella profería las amenazas habituales. Era imposible conseguir que Marilyn pensara con lógica, porque era ya incapaz de valorar las situaciones. El Dr. Greenson dijo a Rudin, su cuñado, que tenía la esperanza de que Marilyn se encontraría bien, a pesar de lo que había dicho a Peter Lawford. Marilyn le había telefoneado por la mañana, y le dijo que se sentía muy nerviosa y que no quería quedarse en casa.

—¿Por qué no se va con su enfermera a dar un paseo por la playa? –le había sugerido.

Las palabras del Dr. Greenson y de Rudin no tranquilizaron a Peter Lawford, que seguía queriendo ir a casa de Marilyn. Luego, Rudin telefoneó a la enfermera psiquiátrica, Eunice Murray, que tenía un teléfono separado, y Eunice dijo que Marilyn parecía estar perfectamente bien. Más tarde, la enfermera declaró que había encontrado cerrada la puerta de la habitación de Marilyn. La estrella quería estar sola, y no le gustaba que Eunice Murray entrara sin llamar. No obstante, dado que por debajo de la puerta se filtraba la luz de la lámpara, y que, además, el tocadiscos estaba funcionando, la enfermera había supuesto que Marilyn se encontraba sin novedad.

Cuando el abogado Rudin habló a Ebbins de lo que había dicho Eunice Murray, Ebbins telefoneó una vez más a Peter Lawford.

—Quiero oírlo de sus propios labios –dijo Lawford, todavía no convencido de que no debiera ir personalmente a casa de Marilyn.

Entonces Rudin telefoneó a Lawford y le contó lo que había dicho la enfermera, después de lo cual, Peter abandonó la idea de ir a ver a Marilyn. La preocupación de Lawford por Marilyn provocó una docena de llamadas telefónicas. Sin embargo, cuando la estrella fue encontrada muerta a las tres y media de la madrugada, completamente desnuda y boca abajo, con un teléfono en la mano, Lawford se sintió culpable, pensando que la última llamada de Marilyn había sido para él.

Pero pudo haber hecho otras. Sidney Guilaroff, el famoso peluquero de Hollywood, afirma que Marilyn le llamó ya bien entrada la noche, y le dijo: «Estoy muy deprimida." La llamada fue como otras muchas llamadas anteriores, y recuerda perfectamente que no le dijo adiós. Guilaroff no vio motivo alguno de alarma.

Ralph Roberts, el masajista al que a menudo llamaba cuando necesitaba hacer desaparecer los efectos del exceso de somníferos, descubrió, después de la muerte de Marilyn, que «una mujer que hablaba con voz muy gangosa» había llamado a su casa, y preguntó por él, aquella noche.

—Pienso que fue Marilyn; seguro que necesitaba mi ayuda –dijo.

Incluso después de la tragedia, la hora exacta del fallecimiento de Marilyn no pudo ser establecida con seguridad. Eunice Murray vio luz en su dormitorio a las doce de la noche, y no se preocupó. Después de acostarse, la enfermera se levantó a las tres y media, y observó que la luz de la habitación de Marilyn seguía encendida.

Eunice Murray llamó a la puerta, pero no obtuvo respuesta. Luego salió fuera de la casa, para mirar a través de la ventana del dormitorio. Vio a Marilyn tendida en la cama y con el auricular en la mano. Telefoneó inmediatamente al Dr. Greenson, que llegó pocos minutos después, seguido del Dr. Engelberg. A las tres y cuarenta minutos, el Dr. Greenson forzó la ventana del dormitorio y se acercó a Marilyn, que parecía estar muerta. El Dr. Engelberg, al llegar, certificó su muerte, y calculó que el óbito se había producido entre tres y seis horas antes. Es decir, que Marilyn había muerto entre las diez de la noche y la una de la madrugada.

La policía declaró que la muerte había sido motivada por un «probable suicidio», provocado por «envenenamiento agudo por barbitúricos, debido a haber tomado una dosis excesiva».

Joe DiMaggio se encargó de todo lo concerniente al funeral, a pesar de que no había sido su último marido (le siguió Arthur Miller). Joe prohibió a los más íntimos amigos de Marilyn asistir a los servicios fúnebres. Les consideraba los verdaderos culpables de su muerte. Lawford y los demás amigos de Marilyn quedaron asombrados de la actitud de DiMaggio. Dicha actitud, más el hecho de depositar, año tras año, un ramo de flores en su tumba, demostraron que Joe había seguido enamorado de Marilyn y que lo seguía estando.

Después de la muerte de la actriz, Billy Wilder dijo: «Hollywood no mató a Marilyn Monroe. Son las Marilyn Monroes las que están matando a Hollywood. Marilyn era desconsiderada. Terriblemente desconsiderada. La mujer más desconsiderada que he conocido en esta ciudad. Nunca he conocido a persona alguna tan desconsiderada como Marilyn Monroe, ni tan absolutamente fabulosa en la pantalla, incluyendo a la Garbo.»

Encontré a Wilder en el "Bistro", en Hollywood, a principios de 1971; habían transcurrido casi nueve años de la muerte de Marilyn. No se retractó de ninguna de sus palabras.

«La echo de menos, sin embargo», afirmó Wilder. «Hacer una película con ella era como ir al dentista. Era terrible, pero cuando todo había terminado, era una maravilla.»

Ninguna otra superestrella fue capaz de provocar en los hombres y en las mujeres tanta irritación, tantos celos y tanta admiración. No olvidemos que Arthur Miller, un genio de las letras, se casó con una chica que decía "antídotos", en lugar de "anécdotas", y que una vez preguntó a un amigo, mientras escribía una carta: «¿Cómo se escribe la palabra 'fue'?» Sus amigos le perdonaban su falta de cultura, porque, en compensación, Marilyn poseía muchas otras cosas.

Joe DiMaggio y Marilyn cenaban una noche en un restaurante chino, cuando un hombre, que estaba con su esposa en una mesa cercana, exclamó, impresionado por la belleza de Marilyn: «¿Verdad que es hermosa?»

Su esposa le tiró un plato de sopa a la cara y, seguidamente, llorando, corrió hacia el tocador. Más tarde, un poco más calmada, regresó a la mesa, donde un camarero oriental le sirvió té chino.

—Vamos, querida –se excusó el marido–, no hay motivo para enfadarse. Sólo he dicho que la considero hermosa.

Inmediatamente, su esposa le estrelló la tetera en la cabeza.

******

590 · HENRY STEIG · 590
WORKSHOP
of Henry
Steig
HENRY STEIG
WRIGHT'

LA NOCHE DE LA TENTACIÓN

George Zimbel

La noche del 11 de septiembre de 1954 fotografié a Marilyn Monroe. No fui el único. Éramos más de veinte fotógrafos, un equipo de rodaje de Hollywood, muchos policías y un público calculado en unas mil personas. Nos reunimos todos en una esquina de la avenida Lexington, en Nueva York, para ver a la gran Marilyn y al humilde Tom Ewell interpretar una escena de la película *La tentación vive arriba*, dirigida por Billy Wilder.

Por aquel entonces tenía veinticinco años, era fotógrafo de prensa *freelance* y estaba contratado por Pix Inc., una de las primeras agencias fotográficas. En aquella época de la profesión, los fotógrafos de mayor edad (según nos parecía a nosotros) se sentaban en la "sala de fotógrafos" a esperar que las revistas hiciesen sus encargos. El negocio de las revistas estaba saneado. Los fotógrafos más jóvenes andábamos siempre en busca de algo y siempre valía la pena fotografiar a los famosos.

Recuerdo una pregunta que me hizo un hombre de la antigua época (George Karger, creo que fue). «Muchacho, de la gente más famosa del mundo, ¿a quién te gustaría fotografiar?» Contesté, en broma, que a Mae West. «Casi, casi –me dijo–. ¿Qué me dices de Marilyn Monroe?» «¡Hombre, ahora mismo!» No se trataba de una pregunta retórica. Marilyn llegaba a la ciudad y me dieron el visto bueno para que fuese a hacer fotos. Es una sesión de la que guardo un claro recuerdo.

Casi todos los fotógrafos llegaron a eso de las diez y media de la noche. La cita era para esa hora, pero, por supuesto, todavía no ocurría nada. Estaban los fotógrafos de prensa con sus Speed Graphics (las llamaban "cámaras de verdad"). Había muchos fotógrafos de la "escuela del ombligo" que utilizaban cámaras Rolleiflex e Ikoflex. Muchos de ellos, los más jóvenes, utilizaban cámaras de 35 milímetros, con telémetro, no SLR. Creo que mi equipo se componía de una Nikon S-I y una Leica IIF con base de avance rápido. Las lentes eran una mezcla de Leica y Nikon. Otros

que trabajaban en 35 milímetros utilizaban cámaras Nikon, Canon, Leica y Contax, todas buenísimas y todas con telémetro, sin nada incorporado.

La película que utilicé me resulta sorprendente ahora. Era Kodak Plus-X. Las películas cambian mucho y por aquel entonces la Plus-X era una película de amplia gama con buenos detalles de sombras y que podía forzarse sin conmiseración. No estoy seguro de si había aparecido ya la Tri-X o si la película rápida era todavía la Super XX, pero uno de mis rollos de Marilyn está en una película DuPont que utilizábamos en circunstancias de escasa iluminación.

Pero volvamos a Marilyn. Eran casi las doce cuando llegó al lugar de rodaje, con aquel famoso vestido blanco. Se palpaba el interés del público. Se oyeron algunas voces saludando a Marilyn, pero la mayoría de la gente se limitaba a mirar, cambiando continuamente de posición para ver mejor. No podían ver gran cosa, pues tenían delante toda una falange de policías y fotógrafos, pero ella se volvió a saludar con la mano en varias ocasiones y la gente enloquecía. Al estilo de los cincuenta, claro está. En aquella época las multitudes no se descontrolaban. Hasta los fotógrafos se trataban entre sí con cortesía.

Para quienes sean demasiado jóvenes para recordar la escena, aquí va: una hermosa rubia con vestido blanco camina por la avenida Lexington con su amigo «rodríguez» que tiene a la esposa pasando una temporada en Rhode Island. Pasan por encima de la rejilla de ventilación del metro en el momento en que discurre un tren por debajo. El aire caliente que sube del metro le levanta la falda como si fuese un paracaídas. La falda sube cada vez más. El tipo se pone nervioso y la rubia se sorprende. Fin de la escena. Durante el primer ensayo, la multitud se vuelve loca. Gritan «otra vez, otra vez». Y ella se lo concede. Un precioso rito tribal.

El director Billy Wilder le hizo alguna indicación y después pidió que se repitiera otra vez. Se hizo el silencio. Ewell con su sombrero de fieltro y su traje holgado y Marilyn con su vestido blanco caminan por la avenida Lexington y pasan ante la marquesina de un cine donde proyectan *Monster from the Deep*. Pasan sobre el respiradero y la falda empieza a subírsele. Sube muy alta y nos parece increíble. Téngase en cuenta que era el año 1954. Estoy seguro de que muchas fotos fallaron la primera vez, pero hubo muchas más oportunidades a medida que se iba perfeccionando la escena hasta conseguir que los encargados de efectos especiales que manejaban el ventilador hiciesen subir la falda hasta la altura idónea.

Marilyn y Ewell estaban preparados y le tocaba hacer su trabajo al equipo de rodaje, pero, de repente, se produjo una interrupción y se paró todo. Desde detrás del set caminaron dos hombres hasta colocarse al alcance de las cámaras. Eran Joe DiMaggio y Walter Winchell. Se marchaban y todo se detuvo ante su salida. Norman Mailer escribiría más tarde que DiMaggio estaba furioso por aquella escena y que las bromas que hacía el equipo no le ayudaron a tomárselo con más calma. En mi

foto aparece sonriente. Así es el mundo del espectáculo. Se produjo un cambio en el lugar de rodaje y todo el mundo lo notó. Wilder sostuvo una profunda conversación con Marilyn. Por fin, ella sonrió, lo que indicaba que se reanudaba el trabajo.

Yo soy un fotógrafo más decidido que quisquilloso, pero aquella noche hice una cosa atípica. Decidí aprovechar que mi Leica tenía un obturador muy silencioso y hacer fotos mientras se rodaba. El ruido callejero era suficiente para tapar el ruido del obturador al abrirse. Pero, evidentemente, alguien se quejó, puesto que enseguida dos agentes de la policía neoyorquina me apartaron de la zona de fotógrafos de prensa y me acompañaron hasta detrás de las líneas policiales. No me perjudicó en nada. Me dediqué a hacer fotos desde mi nuevo punto de vista. No recuerdo cuántas veces repitieron la escena, pero el caso es que nos fuimos de allí algo más tarde de las dos y media de la madrugada.

Después de terminar la sesión, seguramente en el momento en que yo examinaba mi primera tanda de negativos, Marilyn Monroe interpretaba otra escena en su habitación del hotel. Según varios de sus biógrafos, cuando regresaron del rodaje DiMaggio y ella, tuvieron una violenta discusión que supuso el fin de su matrimonio. En cuanto volvió a Hollywood, Marilyn presentó la solicitud de divorcio.

Aquella sesión fotográfica neoyorquina fue uno de los montajes publicitarios de mayor éxito que se han organizado. Todas las publicaciones que pudieron encontrar alguna excusa para publicar las fotos las incluyeron en lugar muy destacado. Por lo que fuese, yo decidí no probar suerte en la ruleta editorial. No recuerdo la razón. Pix Inc. encargaba artículos o reportajes fotográficos de cosas que consideraba comercializables. De hecho, cuando empecé a trabajar para ellos en el 49, tenían sus propios redactores de textos y pies de fotos. Así que, en este caso, consiguieron credenciales para bastantes fotógrafos suyos. Unos tenían encargos confirmados de revistas y otros no. Yo era de los que no. Supongo que el motivo de que no hiciese copias de este reportaje de inmediato fue que Pix tenía toneladas de fotos de aquella sesión y como, por aquel entonces, mi material lo revelaba yo, alguna otra cosa tuvo primacía.

Yo tenía entonces mi oficina y mi laboratorio al norte de Peekskill, justo al otro lado de la demarcación de Putnam County, en una lugar llamado Continental Village. Los negativos consiguieron sobrevivir a un incendio que se produjo en ese estudio y también a mi marcha a Canadá. Se mostraron por primera vez en una retrospectiva de mi obra que se expuso en el Confederation Centre of the Arts, de Charlottetown, en la isla del Príncipe Eduardo (Canadá). Posteriormente aparecieron en una exposición del National Film Board titulada "Photojournalism". Todo el conjunto se mostró en 1982 en Art Gallery, en Montreal, trasladándose ese mismo año a la Galerie Octant 19, de París. Considero que estas fotografías son un documento de aquel tiempo, que yo llamo la edad de la inocencia.

McCARTHY, MARILYN Y YO

Arthur Miller

En los años treinta, Ann Arbor era considerado un enclave radical en el corazón del Medio Oeste, ya que allí estaba matriculado el mayor número de firmantes del Compromiso de Oxford, un documento que había nacido en la Universidad británica, y por el que se prometía no empuñar jamás un arma en la guerra. Por supuesto que en realidad, al jurar que jamás participaríamos en la guerra, pensábamos en la pasada: cuando llegó la siguiente, los mismos pacifistas comprometidos, con unas pocas excepciones, se presentaron como voluntarios para luchar contra Alemania y Japón.

Todo cambio afecta a las esencias, pero algunos son más irónicos que otros. El jefe del movimiento pacifista en el campus era G. Mennen Williams, alumno de los cursos superiores y heredero de la industria de la crema de afeitar, al que desde entonces y en adelante se le aplicó el apodo de Soapy. Sus cartas al editor, irónicas, acerbas, ponían en su lugar al menos una vez a la semana a los conservadores enemigos del movimiento, y en 1935 y 1936, Soapy aparecía a menudo en la escalera de la biblioteca arengando a los tibios.

Menos de veinte años más tarde, en el peor momento de la época McCarthy, en 1953, el editor de la revista "Holiday", Ted Patrick, me pidió que volviera a Ann Arbor para informar acerca de los cambios ocurridos desde los años treinta. En muchos aspectos el campus estaba irreconocible. Una integrante del Concejo estudiantil me dijo que, como presidenta de una cooperativa de alojamiento, se enfrentaba cada vez con más personas que pensaban que ella debía ser comunista, porque no vivía en una casa propia o en "uno de los dormitorios universitarios oficiales; Erich Walter, mi antiguo catedrático de lengua y decano en 1953, me dijo que el FBI interrogaba a profesores y estudiantes para que unos dieran información sobre los otros, y sugirió que yo se lo confirmara al "profesor de orientación" de ese momento; los miembros del Club Socialista, agrupación anticomunista, decían que ya na-

die iba en coche a las reuniones semanales del club, porque siempre se apostaba allí un policía estatal, a fin de tomar los números de las matrículas. Pero llegué al punto culminante de esa pequeña investigación durante una visita a la redacción de mi amado "Daily".

En los años treinta, el edificio era refugio de todas las fracciones críticas de grupos radicales, junto con liberales y conservadores que discutían agriamente con ellos, ya que cada sector político, como era inevitable, quería imponer su línea en el editorial de las ediciones matutinas. La competencia por las plazas de redactor era terrible. Pero en aquellos años, a las dos de la tarde, el edificio parecía vacío, y pronto supe que el periódico, cosa increíble, estaba obligado a publicar anuncios solicitando postulantes para su equipo. Para refrescar mis recuerdos de los viejos tiempos pedí que sacaran del archivo algunos ejemplares del "Daily" de los años treinta; me senté ante la amplia mesa de roble de la silla editorial, en la segunda planta, y comencé a hojear aquellos números ya mohosos. Pronto apareció un hombre corpulento, de edad mediana, y se sentó a examinar algunos números recientes del periódico y a tomar notas. Un estudiante de periodismo se materializó a mi lado y, en un murmullo, me pidió que fuese con él si quería saber lo que ocurría allí.

En un rincón apartado de la sala editorial desierta, el estudiante se presentó con orgullo visible como autor de una serie de cuatro artículos sobre "comunismo en el campus", que había puesto en evidencia a un par de estudiantes radicales, quienes –decía no sin cierta pena– podrían llegar a ser expulsados. El resultado de ese trabajo –tenía el placer de informarme– sería un puesto ofrecido por un periódico de Los Ángeles. Era un hombre diminuto, casi liliputiense, con una piel tensa, apergaminada, que llevaba un sombrero Fedora torcido hacia un lado, como un personaje de *Primera plana*. Y, después de eso, fue al grano; señaló al hombre maduro, que todavía volteaba páginas sobre la mesa redonda, y susurró:

—Es policía estatal. Viene una vez a la semana, consulta las columnas de cartas y las noticias, y hace una lista de los nombres de cualquiera que diga algo con olor izquierdista.

—¿Y después qué pasa?

—Pues eso va a dar al archivo principal del despacho del gobernador. En Michigan, como sabe usted, el gobernador es el jefe directo de la Policía estatal.

Por entonces, desde luego, el gobernador era G. Mennen "Soapy" Williams. No pude por menos de sonreír mientras volvía a sentarme ante mis viejos periódicos, frente al poli de cuello de toro que, al otro lado de la mesa, recorría las columnas en busca de nombres peligrosos. Empecé a mirar los periódicos con la vaga esperanza de ver alguna de las cartas de Soapy al editor. El destino estaba de mi parte: la página de editoriales se abrió ante mí con una carta, aparente respuesta a una queja, publicada un día antes por alguien que firmaba "Un conservador", en la que

había expresado la «consternación» que le embargara al llegar a saber que sólo había radicales entre «quienes asistían a las denominadas reuniones pacifistas».

«Querido Conservador –decía la respuesta del líder del movimiento pacifista–, si las personas como usted se tomaran el trabajo de asistir a ellas, ni que decir tiene que nuestras reuniones dejarían de ser exclusivamente de radicales.» Firmado, G. Mennen Williams. Cogí aquel periódico amarillento, me acerqué al oficial de Policía, puse el ejemplar viejo junto al nuevo que él controlaba, y le señalé aquella antigua carta. El hombre me echó una mirada inquisitoria, después leyó esa nota de casi veinte años atrás, me volvió a mirar y preguntó:

—¿Quién es usted?

Le dije mi nombre, que no significaba nada para él, y le expliqué que hacía una investigación para "Holiday". Lo de «macarthismo» tampoco significaba nada para él, y volvió a enfrascarse en su trabajo de detección de nombres peligrosos. En los tiempos de McCarthy, cierto tipo de mentalidad marginal tácita había inundado toda clase de lugares. Una semana o dos después de que se publicara en "Holiday" mi nota sobre Michigan, Ted Patrick me pidió que escribiera otra, sobre el tema que quisiese. Pocas eran las notas periodísticas que yo hacía, de modo que le di las gracias y a la vez le respondí con un no casi automático.

Pocos días después llegó otra invitación, y otra más tarde, hasta que por fin me avine a escribir un breve bosquejo de la vida de Brooklyn en los años treinta, que se publicó puntualmente. Al cabo de algunos años, tras la muerte de Patrick, supe el motivo de esa extraña insistencia. El departamento de publicidad de la división Pontiac de General Motors había advertido a Patrick que retiraría toda su publicidad de "Holiday", si se volvía a publicar alguna nota de Arthur Miller. Con todo, sucedió que mi segundo artículo no liquidó la cuenta de Pontiac, pero el ambiente de aquellos días estaba encrespado con amenazas como ésa, y yo lamenté no tener ya la ocasión de dar a Patrick la enhorabuena por su defensa, tan valiente en esos tiempos, de la integridad editorial.

Hollywood siempre me evocará una mezcla contradictoria de ciertos aromas. Humedad sexual, la he llamado, la de las curvas límpidas del cuerpo de una mujer, combinada con un olor desafiante de sal marina; el halo de excitación que rodea un viaje por agua y el ozono muerto dentro de un plató; la gasolina cruda y el perfume de las barras de labios; el cloro de las piscinas y el olor neutro de rododendros y de leandras, intentos naturales de flora de plástico, plantas que en realidad son de montaña, no del desierto rescatado de Los Ángeles, donde su aspecto artificial suma su perenne brillo verde a la perfección opresiva.

Fuimos recibidos en la estación por un hombre de la 20th Century Fox, que entregó las llaves de un pequeño Lincoln negro a Kazan y, con apenas una inclinación de cabeza, dejó que nos marcháramos en el coche.

A mis treinta y tantos años, aún miraba el mundo como un semiadolescente. En 1950, Hollywood no había perdido los rótulos de atractivo engañoso, éxito y evasión que en otros tiempos había tenido para los alumnos de un instituto de Brooklyn. A la vez, mientras atravesábamos Los Ángeles hacia Beverly Hills, mis sentimientos eran mucho mejores que los que había experimentado al llegar ocho años atrás, como un desconocido, para trabajar en una película de Cowan; ahora ese lugar me ofrecía el poder, el uso de un poder que presumiblemente me había ganado con mis obras de teatro. En medio del resplandor quieto del sol me invadió la seriedad del muchacho que dentro de mí olfateaba el sexo, la aventura de hacer una película. Por esos días los estudios trabajaban a pleno, y la noción del control del escritor sobre su guión –o, lo que es lo mismo, del director sobre su filme– estaba simplemente fuera de discusión. Tuve la convicción de que en los días futuros nos enfrentaríamos con un lucha, pero el premio bien lo valía: una película fidedigna sobre aquel sótano oscuro que había debajo del Sueño Americano. Todo era contradictorio, dentro y fuera de mí. Y también con Kazan mi relación era compleja.

Mi plan era permanecer allí una semana. Nos instalamos en la casa de Charles Feldman, ex agente y uno de los principales productores del momento (*Un tranvía llamado deseo*, su último filme, había sido dirigido por Kazan); era un hombre guapo, pulido, cercano a los cincuenta y ansioso de serle útil a Kazan. Yo aún debía revisar mi guión, que era demasiado largo, pero de cuya forma ya se podía obtener, según la opinión de Kazan, una idea adecuada acerca de la posibilidad de hacer una película con él. Había enviado una copia a Harry Cohn, el jefe de Columbia. Podía, pues, continuar mi trabajo por un par de días mientras Cohn se decidía.

Pero no era capaz de concentrarme. Sentado ante una mesa de cristal, junto a la piscina de Feldman, veía desvanecerse el mundo del barrio portuario, entre los rayos del sol que brillaban sobre las tostadas con jamón y huevos, y todo esfuerzo por conjurar su presencia olía a fraude. Un camarero filipino me proporcionaba café y cualquier cosa que se me ocurriese comer. Al fin me rendí, me entregué a la contemplación de aquellas frondas sin pájaros, preguntándome si aquello era lo de estar "dentro". Nunca pude dar respuesta a esa pregunta; puede que Hollywood sea tan sólo un dibujo vivo de Escher, vacío por dentro, sólo un exterior, porque cada persona que conocía se consideraba a sí misma como un extraño perpetuamente de paso, como los políticos en Washington.

Entre tanto, había una "reunión" cada noche. Aunque las fotos de su joven mujer aún se veían diseminadas por toda la casa, Feldman estaba divorciado o separado, y por lo común tenía ocho o diez personas a cenar.

Una de esas noches, una joven que Kazan me había presentado días antes creó un vivo centro de interés entre los presentes, subrayado por una actitud de burla apenas disimulada. Su agente y protector, Johnny Hyde, acababa de morir, pero no sin

antes obtener para ella unos pocos papeles pequeños; uno la había conducido hasta *La jungla de asfalto*, de Houston, donde había encarnado a la amante de Louis Calhern. Aunque se trataba de un personaje casi sin texto, pudo causar una impresión especial. Tuve que pensar durante unos minutos para recordarla en la película. Más parecía una propiedad privada que una actriz en el filme, un comentario satírico casi mudo acerca de las propiedades turbias y el poder oficial de Calhern, la quintaesencia de la rubia tonta sentada en el brazo del representante mundano y corrupto de la sociedad. En aquel salón lleno de actrices y esposas de hombres importantes, todas esforzándose por vestirse y comportarse con una reserva enfáticamente señorial, Marilyn Monroe parecía casi ridículamente provocativa, un pájaro extraño en el aviario, si acaso tan sólo por su vestido demasiado ceñido, que declaraba antes que insinuar que ella traía consigo su cuerpo, el mejor de aquella sala. Me pareció más joven y más infantil que la primera vez que la había visto. El resentimiento femenino que la rodeaba en casa de Feldman era casi tan consistente como un humo denso.

Una excepción fue Evelyn Keyes, ex mujer de Huston, que se ingenió para llevar a Marilyn fuera, donde ambas se sentaron en una tumbona; después, mientras la miraba bailar con alguien, Evelyn me dijo: «Se la comerían viva.» El ojo buscaba en vano un mínimo fallo en la arquitectura de sus formas, viéndola moverse, con su compañero de baile; aquella perfección parecía invitar a que se le infiriese la herida inevitable que la haría semejante a los demás. Esa perfección también suscitaba un deseo de defenderla, aunque sospeché a la vez lo dura que debía ser esa muchacha para haber sobrevivido en ese ambiente durante tanto tiempo, y con ese relativo éxito. Pero, al parecer, ahora estaba sola en el mundo.

Unos pocos días antes había ido yo a los estudios de la 20th Century Fox junto con Kazan, que tenía allí un contrato y muchos amigos trabajando en los platós. Uno de ellos, el editor de su última película, dirigía ahora *As Young As You Feel*, una comedia con la *béte noire* de mi padre, el actor Monty Woolley, y con Marilyn en un papel secundario. La realización de una película era todavía para mí un asunto exótico y fantástico, algo lleno de misterio. Acabábamos de llegar a un decorado que representaba un *night club* cuando Marilyn, vestida con un modelo de encaje negro, por orden del director atravesó el plató, atrayendo la mirada alerta del barbado Woolley. La estaban enfocando de espaldas, para mostrar el contoneo de sus caderas; un movimiento lo bastante fluido como para parecer cómico. En realidad era su forma natural de caminar: sobre una playa sus huellas trazaban una línea recta, en la que la marca del talón caía justo delante de la última impronta de los dedos, y de allí surgía el balanceo de su pelvis.

Cuando terminó la toma, Marilyn se acercó a Kazan, que en otro viaje había estado con ella y con Hyde. Desde el lugar en que me encontraba, a unos metros de dis-

tancia, la veía de perfil contra una luz blanca, con su cabello peinado hacia arriba en rizos; lloraba bajo un velo de encaje negro que, de cuando en cuando, alzaba para enjugarse los ojos. Al estrecharnos las manos, el impacto del movimiento de su cuerpo se irradió por el mío en una sensación que contrastaba con su tristeza en medio de todo hechizo, esa tecnología y la confusión atareada de los preparativos para una nueva toma. Estaba llorando –según explicaría más tarde– mientras contaba a Kazan que Hyde había muerto llamándola, desde una habitación del hospital a la que la familia de él le había prohibido entrar. Marilyn le había oído desde el pasillo y se había marchado, como siempre, sola.

Una vez terminada su pequeña participación en la película, al día siguiente nos acompañó a la oficina de Harry Cohn, en Columbia Pictures. Harry apenas si pudo apartar los ojos de Marilyn; trataba de recordar dónde la había visto y daba vueltas entorno a ella alzándose los pantalones como un taxista de Manhattan que se dispone a la pelea.

—Creo que sé con quién estabas liada.

Marilyn estaba sentada, con esa mezcla especial y agonizante de diversión y vergüenza. En un parche de sol que se colaba por el borde de una cortina veneciana marrón, su rostro parecía hinchado y desprovisto de una belleza especial, pero no podía mover ni un dedo sin que el corazón de los demás diera un vuelco ante la belleza de su línea curva.

—Está película no va a dar ni un céntimo –anunció Cohn, agresivo, después de instalarse tras el escritorio. Pero seguía oyendo mensajes a través del aire, al parecer, porque se interrumpía en mitad de una frase para aporrear un botón y vociferar algo por el intercomunicador a su secretaria, que estaba al otro lado de la puerta cerrada. Conocía cada palmo de los estudios, y sabía lo que estaba ocurriendo en cualquier sitio, de modo que mandaba órdenes y hacía preguntas a la gente que estaba en aquellas salas, que más recordaban almacenes, mientras seguía hablando sobre nuestro filme–. Pero yo soy de allí –prosiguió, tamborileando con un dedo peludo sobre el guión–, y conozco bien esa historia. Ahora, que no dará ni un céntimo, aunque me meteré en el ajo, siempre y cuando vosotros no pidáis ni un céntimo hasta que la película produzca lo suyo. Y la voy a hacer porque –y se volvió hacia Kazan apuntándole con el dedo– quiero que tú me hagas otro filme después de éste. Entonces, de pronto, se dirigió a Marilyn y dijo:

—¡Ahora te recuerdo!

En apariencia se trataba de un recuerdo no muy grato; en realidad, le había pedido que fuera con él a su barco, tiempo atrás, y ella se había negado a ir, a menos que también estuviese presente la mujer de él; un insulto penoso que por un instante tiñó con el rojo de la ira la frente de Cohn.

—Bien,¿cerramos el trato?

Nada de pasta hasta que haya beneficios, ¿de acuerdo? Quiero decir, si sois tan jodidamente idealistas, ¿vale?

Su mueca de regocijo era hiriente, pero el reto me parecía bastante aceptable: iba a apostar su dinero y su estudio; yo pondría mi guión, y Kazan su trabajo.

Establecidos los términos, Cohn anunció que el guión tendría que ser aprobado por el hombre que se encargaba de las relaciones con las organizaciones sindicales, ya que la historia tenía que ver con un sindicato. Eso parecía muy extraño, pero ése era un mundo nuevo para mi; yo no conocía precedentes y no puse objeciones. De inmediato, Cohn rugió sobre el escritorio pidiendo la presencia del susodicho ejecutivo, que muy pronto se dejó ver: un caballero universitario, figura poco habitual, con su corbata y su chaqueta, que traían recuerdos de las formalidades de la Costa Este. Era el que negociaba los contratos de Columbia con los sindicatos. Con una cara pulcra e imperturbable de yanqui, parecía ser hombre de cierta profundidad que no volcaba sus emociones con esplendidez, sino que sonreía con mesura, o apenas si dejaba que una chispa se insinuara en sus ojos. Cohn le había dado el texto el día anterior y en ese instante exponía su opinión, en respuesta al pedido de su jefe, diciendo que le parecía estupendo y que, según su experiencia, era una pintura exacta de la situación en la zona portuaria neoyorquina. Por primera vez, Cohn parecía impresionado, y me echaba miradas de cierta deferencia menor, al ver que mi trabajo merecía la aprobación de un ciudadano de mente clara, bien distinta a la de un ignorante del mundo del espectáculo.

Un aire relajado rodeó entonces a Cohn, sin duda porque imaginaba que se había llevado un trofeo al pescarnos a Kazan y a mí, con la perspectiva añadida de ganar puntos por producir una película de realismo sin precedentes, acerca de una situación social álgida que ningún otro sello había tocado antes.

—Sólo tengo que comentarlo con el FBI –oí que decía la voz áspera de Cohn, y por un momento me pregunté qué era lo que iba a comentar con el FBI. Y se trataba de mi guión.

Durante un segundo pensé que estaba bromeando.

—¿Qué es lo que hay que comentar? –pregunté con asombro

Cohn se encogió de hombros.

–Han puesto a un hombre aquí, y me gustaría que él lo viera. Porque se trata de los muelles.

A fin de cuentas, no teníamos la palabra de Cohn, y pensé que sería mejor quedarme un día o dos más, hasta que el FBI hubiese emitido su juicio. Así que los tres juntos fuimos a visitar a amigos de Kazan; despertamos a medianoche a Robert Ardreys, tomamos una copa con Alfred Newman, el director musical de *Un tranvía llamado deseo*, riendo con alborozo de nuestras propias necedades; liberados no sólo por la belleza de Marilyn, sino también por su orfandad, que subrayaba el peso

de su presencia; literalmente no tenía dónde cobijarse ni nadie a quien acudir. Los tres fuimos a una librería, porque Marilyn quería un ejemplar de "La muerte de un viajante".

Cuando me volví para darle uno que había encontrado en el estante de obras de teatro, vi con el rabillo del ojo a un hombre, chino o japonés, que se masturbaba, los ojos fijos en ella, junto a otra estantería. Rápidamente la aparté del hombre, al que ella no había visto. Marilyn llevaba una camisa sencilla y una falda nada provocativa, pero aun allí, con su atención en algo apartado de ella misma, el aire que la rodeaba tenía una carga especial. Había dicho que le gustaba la poesía, y encontramos algo de Frost, de Whitman y de E. E. Cummings. Era extraño verla leer a Cummings para sí, moviendo los labios: ¿qué pensaría de esos poemas tan simples y a la vez tan complejos?

Aún no había noticias de Cohn. Abandoné a un tiempo los intentos de concentrarme en el guión, que seguía deteriorándose y esfumándose en los hermosos días inexorables junto a la piscina. En cambio, nadaba sin parar, sangrando entre las garras del deseo, pero confundido por cierta espiritualidad sublime, incorpórea, de esa joven mujer incomprensible con la que –sin tocarla apenas– había intercambiado algo secreto, algo como una esperanza, parecía, para cada uno de nosotros. Mientras buscaba alguna explicación escéptica, me pregunté si no sería que nadie antes le había regalado un libro, y por última vez me dije que debía marcharme.

En el aeropuerto, Kazan, Marilyn y yo esperamos la llamada para embarcar. Era una hora temprana de la noche. Fui a confirmar mi plaza en el vuelo, cuyas llamadas estarían a punto de producirse. Marilyn me acompañó y mientras yo esperaba que el empleado me atendiese, ella dio unos pasos, mirando el lugar, y luego volvió a mi lado. Había una docena de personas en la sala y casi todas la miraban. Llevaba una falda beige y una camisa blanca de satén, el pelo suelto hasta los hombros, con una raya a la derecha, y en su aspecto latía algo similar al dolor; supe que debía huir o afrontar un destino que estaba más allá del conocimiento. A pesar de todo su brillo, la veía rodeada por una oscuridad que me dejaba perplejo. Aún no podía figurarme que en mi misma timidez ella había visto cierta seguridad, la posibilidad de liberarse de la vida trivial, descentrada e invadida que le habían dado; por mi parte, yo odiaba mi timidez de toda la vida, pero no había modo de cambiarla entonces. Al separarnos le di un beso en la mejilla y ella contuvo la respiración con un gesto de sorpresa. Me eché a reír al ver esa sobreactuación, hasta que el sentimiento profundo que mostraban sus ojos me despertó el remordimiento, y me marché a buen paso hacia el avión. No sólo el deber me llamaba; tenía que escapar de la voracidad infantil de esa muchacha, algo similar a mi propio e inquieto apetito de autogratificación, que a un tiempo es responsable de todo lo artístico que yo haya creado y de los disgustos que me ocasiona con sus máculas de irresponsabili-

dad. Una retirada hacia el fuerte de la moral, sin duda, pero no necesariamente hacia lo verdadero.

En el vuelo de regreso, con el perfume de ella todavía en mis manos, supe que la mía era una mera inocencia técnica, y eso echaba sombras en mi corazón, pero a la vez surgió la certeza de que, después de todo, podía perderme en la sensualidad. Ese nuevo secreto penetró en mí como una fuerza irradiante, y le di la bienvenida como si se tratara de la prueba de que volvería a escribir, pero no la concienzuda monotonía de un guión de cine, que es una forma de saber, más que de ser y sentir; tuve la sensación de llevar una nueva obra en mí, y una obra era mi propio yo vivo. Por fin sonó el teléfono. Era Kazan, hablando en el más suave de sus tonos, pensé, como si hubiese otras personas con él, lo que probablemente no fuera así; creo que capté en él cierta clase de aprehensión pública.

Cohn quería algunos cambios; si yo aceptaba, el filme se podría hacer, decía Kazan. El cambio principal era que los tíos malos de la historia, los ladrones del sindicato y los gángsters que los protegen tenían que ser comunistas. Me eché a reír, a pesar de que se me había helado el corazón. Kazan dijo que sólo me estaba transmitiendo lo que Cohn le había dicho, en la creencia de que yo no cedería ni ante los propios comentarios de él. Roy Brewer, el jefe de todas las agrupaciones sindicales de Hollywood, había intervenido en el asunto, a petición del FBI, se suponía. Después de leer el guión, sin más, declaró que todo aquello era una mentira, que él era amigo personal de Joe Ryan, secretario de la ILA, y que ninguna de las prácticas que yo describía se podía detectar en los muelles.

Por último, había advertido a Cohn que, si se hacía la película, pediría a todas las salas del país que declararan una huelga nacional y que no la proyectaran. Además, el FBI consideraba que ésa era una historia muy peligrosa, que podría desencadenar grandes problemas en los puertos del país, en momentos en que la guerra de Corea exigía un flujo continuo de hombres y armas. Así era: a menos que Tony Anastasia fuese presentado como un comunista, el filme sería un acto antiamericano, una forma de traición.

Detrás de mi desesperante sentido de estar arrinconado había algo más que una impresión genérica. Más o menos un año antes había recibido una invitación de Jack Goodman, editor jefe de Simon and Schuster, para que me uniese a una tertulia semanal en la que los escritores podrían hacer algo para combatir la histeria creciente en el país, el temor, cada vez más difundido, de dar alguna opinión que remotamente pudiera ser interpretada como de izquierdas o incluso liberal; sin mencionar lo de prosoviética. Íbamos en línea recta hacia la época en que un senador americano podía decir que el secretario de Defensa, George C. Marshall, ex general del Ejército y secretario de Estado, era un comunista complotado con Stalin, y eso sin despertar una ola convulsiva de disgusto por sus afirmaciones.

Cada martes por la noche, en su acogedor y confortable salón del piso bajo que ocupaba en Greenwich Village, Jack reunía a unas veinte estrellas del mundo de las revistas y la literatura de ficción. Edgar Snow, por entonces uno de los editores del "Saturday Evening Post"; Jack Belden, novelista y periodista especializado en China; John Hersey, escritor y colaborador del "New Yorker"; Richard Lauterbach, de "Life"; Ira Wolfert, novelista y redactor de "Reader's Digest", y Joe Barnes, editor extranjero del "Herald Tribune", eran algunos de los asistentes habituales, y el del fotógrafo Robert Capa era un rostro que iba y venía cada semana. Pronto hubo abogados y hombres de negocios, personas perturbadas por el "no saber qué hacer" del momento; éramos veinte o treinta sentados por allí, bebiendo una copa, fumando y procurando concebir una contraofensiva en los medios, para desvirtual la propaganda de la derecha. Se sugirieron ensayos, los temas circulaban de un lado a otro, y alguno de nosotros hizo contactos con otros escritores que vivían fuera de Nueva York, para pedirles ideas. El novelista Louis Bromfield, por entonces dedicado a la agricultura científica en Ohio, respondió airado, maldiciéndonos por conspiradores comunistas. Así iban las cosas.

Después de varios meses, de varias propuestas, de varios intentos concretos de publicar una u otra respuesta a la paranoia que se imponía, ni una sola línea escrita por ninguno de nosotros se había convertido en letra impresa. El golpe, aunque no dramático, era evidente: cualquiera que fuese nuestra reputación, éramos muy poco más que plumas fácilmente adquiribles. En todas partes los profesores eran despedidos por sus relaciones o por sus ideas, reales o presuntas, como también lo eran los científicos, diplomáticos, carteros, actores, directores, escritores: como si la América «verdadera» se alzara contra todo lo que no fuese de comprensión simple, contra todo lo que se viera o pareciese extranjero, todo lo que implicara algo apenas menos tranquilizador que esa América que se erguía, inocente y pura, ante el mundo vil y siniestro abierto más allá de las fronteras. Y eso era inapelable. Vivíamos en un país ocupado, en el que absolutamente cualquiera podía ser espía del enemigo. Por cierto, que, antes de un año, Goodman habría de ser citado por el Comité de Actividades Antiamericanas, no bajo la acusación de comunista, sino para explicar por qué se habían celebrado aquellas reuniones y cómo, dado su carácter de no rojo, podía haberse inmiscuido en tal campaña antiamericana, que implicaba a tantos autores y editores de primera línea. En una palabra, dentro de nuestra panda de bebedores había habido un infiltrado, porque el comité conocía los nombres de todos los participantes.

Diez, veinte, treinta años más tarde se puso en claro que una buena parte de lo que llevó adelante esta campaña doméstica fue una decisión consciente, en primer término, de un sector del Partido Republicano, al margen del poder durante casi dos decenios, para igualar las ideas básicas del "New Deal" con la deslealtad y, en

segundo lugar, de unos demócratas aquiescentes que querían ver la luz. Pero, en aquellos días, la mayor parte de la gente tenía la sensación de que se trataba de un fenómeno natural, de un seísmo imparable que arrollaba el paisaje político. A pesar de una resistencia aislada dentro de su partido, al cabo de poco tiempo, McCarthy llegaría a decir que toda la era Roosevelt-Truman había sido un lapso de "veinte años de traición". Es un hecho cierto que, en los ochenta, bajo el mando de Reagan, las bases estructurales del "New Deal" han sido ampliamente repudiadas, ya que no se las puede desmantelar por completo sin que el país entre en un colapso.

Yo había crecido acostumbrado a vivir con una rabia informe. Aparte de I. F. Stone, cuyo periódico semanal de noticias, que tenía cuatro páginas y que él mismo editaba, insistía en el examen de los hechos sin obedecer la norma de que cada cuestión debía estar oculta entre declaraciones de anticomunismo, no recuerdo que hubiese otro periodista capaz de resistir el vendaval con firmeza, sin temblar. Con el más flaco de los Partidos Comunistas del mundo, Estados Unidos se comportaba como si se hallara ante el abismo de una revolución sangrienta. En el despacho de mis abogados, al tratar ciertos asuntos que no tenían ninguna relación con la política, dije de pronto un día que en Broadway el teatro se estaba convirtiendo en algo "corrupto" por su comercialidad galopante; uno de los abogados levantó los ojos de un documento y me soltó sin más una advertencia:

—Esa es una posición comunista.

Por un instante me faltó el aire, no por miedo, sino por el asombro de ver cómo aquel velo de sospecha era capaz de acabar con cualquier discusión. Me pregunté si, en adelante, tendría que tener cuidado de no volver a usar esa palabra al referirme a la comercialización de Broadway, que en mi sentir iba a terminar donde lo ha hecho, en la esterilidad presente.

Pero, junto con la rabia marchaba la culpa, la culpa del que calla, cuyo propio escepticismo implica una traición a la masa crédula. La amenaza de la difamación pública causó en mí una actitud defensiva que llegué a odiar. Como si esto no fuese lo bastante irreal, aún tenía yo otro nivel de existencia, como dramaturgo conocido y habituado a todo tipo de glorificación, incluida la de Padre del Año; un honor demasiado irónico cuando yo me encontraba tan poco claro conmigo mismo, con Mary, y con la innegable presión interior de lo que me había llegado a parecer un caparazón vacío y autonegador. Quería dejar de apartarme del poder que mi obra me había proporcionado, y de atiborrarme de la experiencia prohibida en un curso vital de ambición disciplinada, temiendo a la vez las consecuencias, menos para mí mismo, quizá, que para los que amaba.

Si bajo la presión de una marcha hacia la derecha me aparté aún más hacia la izquierda por un tiempo, esto se explica –si tiene alguna explicación– como un acto deliberado de autoabandono y un reto de mi recién ganado puesto en el mundo. La

conformidad respetable era la asesina del sueño; estaba enfermo de tener miedo, de la vida y de mi mismo, y de lo que durante mucho tiempo parecía ser una marcha inexorable de alegres patriotas totalitarios.

Tendría que haberme sentido exultante en mi soledad y haber cobrado ánimos en la línea final de "Un enemigo del pueblo", de Ibsen: «Más fuerte es quien más solo está.» Pero el judío que hay en mí recelaba de la salvación privada como de algo cercano al pecado. La verdad propia ha de sumar su impulso a la evolución de la justicia pública y de la clemencia, debe transformar el espíritu de la ciudad, cuyo alboroto insensato continúa sin cesar a ambos lados del puente. Ahora, al mirar atrás, veo que ésa fue una decisión volcánica para mí. En ella se originaría un guión cinematográfico (que jamás sería producido); una obra de teatro, "A View from the Bridge" (Panorama desde el puente), y un viaje a Hollywood, donde iba a conocer a una joven actriz, Marilyn Monroe, y al mismo tiempo entraría en colisión con la maquinaria subterránea que reforzaba la lista negra política y el disciplinamiento ideológico de guionistas, actores y directores.

Pronto partiríamos hacia Inglaterra: Marilyn para hacer una película distinta, con el que quizá era el actor más respetado del mundo, y yo para dar otra oportunidad nueva a "Panorama", con un director joven extraordinario. Debía ponerme a trabajar de inmediato en la versión completa, una prueba fascinante de la estructura de la obra. Originalmente la había pensado tan despojada como un telegrama, su historia como telón de fondo, su apelación esencial a los temores de la mente y sus encadenamientos asombrosos. Pero ahora pensaba de otra forma, creía que podría suscitar en el público también cierta piedad hacia el protagonista, e incluso la identificación con él, un hombre que hace tantas cosas poco dignas. Tal vez, en los casi dos años transcurridos desde que la había escrito, yo había aprendido a dilatar los enjuiciamientos y a dejar de mantenerme aparte de las filas de los hombres conducidos por vías que no quieren recorrer, y no se trataba de una cuestión de principios, sino de una realidad.

Olivier fue a vernos a la mañana siguiente, una visita de cortesía en una bonita mañana inglesa que parecía llena de esperanzas, con un sol que se derramaba a través de las ventanas y una suave dulzura en el aire. Olivier estaba encantado con Marilyn y deseoso de mostrarle los vestidos de estilo eduardiano que había diseñado para ella Edith Head, la mejor en su trabajo por entonces, y las fotos de los decorados. Pero Marilyn dejaba todo en manos de él y, más que ninguna otra cosa, quería descansar antes de que comenzara el rodaje, cosa que ocurriría al cabo de una semana, poco más o menos. Se la veía preocupada, y su fatiga era mayor de lo que yo había creído advertir.

Laurence me preguntó qué obras me interesaba ver, y se ofreció a conseguirnos entradas para las funciones; me alcanzó un ejemplar del periódico de la mañana,

que traía doblado en un bolsillo de la chaqueta. Debía de haber una lista de sesenta o setenta obras; una profusión increíble, comparada con las más o menos veinte que se ponían habitualmente en Nueva York, pero al recorrer la página no pude encontrar nada de lo que hubiese tenido noticia previa, ni piezas ni autores. Muchos de los títulos sonaban a cosa tonta.

—¿Qué hay de bueno? –pregunté.

—No, no, elija usted; no quiero influenciarle.

—Pero es que no sé nada de ninguna de las obras –protesté. Sin embargo, él siguió negándose a darme consejo. Había un título que, como tal, resultaba llamativo–.¿Qué tal ésta, "Look Back in Anger"?

Su reacción fue inmediata y negativa, incluso airada.

—No, no, será mejor que no se moleste en verla; busque otra cosa.

—¿Por qué? ¿Qué tiene de malo?

—Oh, no es más que una versión travestida de Inglaterra, un montón de amarguras ruidosas acerca de la situación actual, aunque hay quienes piensan que es una sátira bastante buena.

Parecía haber sido ofendido por la pieza, como si hubiese herido su patriotismo.

—Creo que es interesante. Francamente, no he tenido ninguna relación con el teatro británico desde Shaw y Wilde, y ambos eran irlandeses.

Cedió.

—De acuerdo, tendré su entrada para la función de mañana –Marilyn había decidido quedarse a descansar.

A la noche siguiente, después de una hora de coche hasta Londres, con el chófer que nos había asignado el estudio, salí del Jaguar alquilado y, con sorpresa, me encontré con Larry Olivier ante mí.

—¡He decidido volver a verla! –me dijo, riendo.

Me deleitaron la rudeza y las autoindulgencias de la obra, su forma de echar por los aires la pomposidad del sentimiento de ser británico, la desatada irritación ante la vida, la energía verbal del texto. Kenneth Haigh, Mary Ure, Atan Bates, Helena Hughes y John Welsh se movían en el escenario abandonando toda preocupación por sí mismos, esa que sugería una clase de realismo muy americano y que me hizo ver a Londres por dentro, haciendo que el sitio pareciese familiar. Y la escritura me hizo pensar en los años jóvenes de Clifford Odets, cuando se mostraba tan líricamente amargo ante la depresión en Nueva York y ante la vida de fracaso que parecía haberle tocado en suerte. Esa obra inglesa me dio la primera visión de una Inglaterra de extranjeros como yo, que planchaban sus camisas y faldas y sólo se enteraban de la existencia de los grandes a través de los periódicos.

En el intervalo, Laurence Olivier me pidió mi opinión, y le dije que me parecía una pieza excelente. Al final volvió a preguntármelo, y le respondí que lo cierto es

que había muchos cabos sueltos, ¿pero qué importaba? Había verdadera vida, un logro poco corriente.

George Divine, el modesto, agradable y diminuto fanático que dirigía el Royal Court Theatre, se acercó de inmediato para preguntar si nos importaría subir a conocer al autor, que nos esperaba con ansiedad. Al instante estuvimos sentados junto a dos mesillas del bar, yo frente a Devine, y Oliver, la institución, confrontando el rebelde Osborne que, consideré, era su adversario artístico e ideológico. Devine era muy querido por los integrantes del por entonces desorganizado e inseguro movimiento de modernización del teatro británico, para el que intentaba crear un refugio en el Royal Court. Acababa de poner "The Crueible", y escuché con placer su relato acerca de la recepción que le había brindado el público joven. De pronto, incrédulo, oí que a pocos centímetros a mi derecha, dirigiéndose al pálido Osborne –un muchacho joven en esos años, con un mechón de pelo despeinado y una cara de haberse despertado veinte minutos antes–, Olivier decía:

—¿Crees que podrías escribir algo para mí? –usando sus inflexiones de voz más sonrientes, que podían decidirte a comprar un coche sin ruedas por veinte mil dólares.

Estoy seguro de que Olivier representaba para Osborne la decadencia burguesa del teatro británico, pero sus ojos brillaron; pronto habría de escribir algo para él: "The Entertainer". Como Olivier declaró tiempo después, esa noche marcó el final de un capítulo largo, penoso y estéril de su carrera.

Entonces comenzó a apartarse de un teatro trivial, a la moda, pensado para complacer a la clase media alta, y se introdujo en la corriente principal de la evolución del teatro de su país.

Más tarde, cuando dirigía el National Theatre, luchó por convertirlo en el reflejo no de una sociedad confortable, sino de la alienación y búsqueda, tal vez torpe, de un futuro que comenzaba a encontrar su voz en Gran Bretaña. Olivier ha hecho muchas reencarnaciones, y ésta fue quizá la más significativa: en el momento en que iba a desvanecerse como artista, supo superarse y luchar milagrosamente por su propia madurez.

Sin embargo, *El príncipe y la corista* era parte de su pasado, y Marilyn pronto dio en pensar que él la había incluido en el reparto sólo porque necesitaba el dinero que su presencia atraería. Yo quería creer que eso sólo era media verdad; estaba seguro de que Olivier veía el legítimo y dramático contraste entre los tipos sociales y culturales de ambos, y si sus razones eran en cierto modo cínicas, eso no invalidaba su juicio artístico que le había llevado a elegir a Marilyn. El teatro es siempre, en parte, una bestia. Pero, tal como lo había hecho con tantos otros, Marilyn había idealizado a Olivier, que, como artista grande y serio, debía estar por encima de todas las consideraciones mortales tan corrientes entre los traficantes de carne de Holly-

wood, de los que creía haber escapado con éste, su compañero de cartel en la primera película de su propia empresa productora. El Hollywood que ella conocía era tan vil que el teatro legítimo tenía que ser sublimemente puro. Como era inevitable, pronto llegó el tiempo en que, para impedir que la realidad se esfumase, me vi obligado a defender a Olivier o a reforzar la ingenuidad de las ilusiones de Marilyn. El resultado fue que ella comenzó a cuestionar la incondicionalidad de mi apoyo en la lucha que se iba ahondando.

Paula Strasberg la acompañaba todos los días al plató, y en las primeras semanas de filmación, creo, procuró dar ánimos a Marilyn, que percibía una amenaza creciente en Olivier. Por fin, Marilyn llegó a pensar que él competía con ella como si fuese otra mujer, una coqueta que intentaba captar para sí la atención sexual del público. Nada pudo apartarla de esta peligrosa visión de su director y coprotagonista. Ignoro hasta qué punto esto era cierto, ya que todos se comportaban con absoluta corrección durante mis visitas al plató de Shepperton. Y debo admitir que no me era posible dejar de lado la grandeza de Olivier; en Nueva York había visto "Edipo rey", que había representado en el mismo programa en que puso "The Critic", de Sheridan; una experiencia teatral tan inspirada como me fuese posible concebirla. Era simplemente imposible aceptar que él pudiese ser el ladrón barato de cuadro del que Marilyn hablaba.

Pero tuve que reconocer que ella tenía razón en un aspecto –me sentía unido a él por un nexo cultural–, aunque se equivocaba al imaginar que se le deparaba una actitud de condescendencia desde cierta cumbre estética. Lo que comenzó a hacerse claro en mí, a través de todas esas fricciones, fue su renovada expectativa de abandono; la carne misma de su miedo engordaba lo que podría haber sido sólo un conflicto de opiniones. Tratábamos de escucharnos entre los ecos de dos temas: Olivier y la honda lucha subterránea contra lo que Marilyn veía como su destino. Al principio no comprendí. Ella no era capaz de tolerar ninguna contradicción, en cuanto a que Olivier sabía que estaba traicionando sus expectativas; pero –y esto era lo peor– a la vez se empecinaba en pensar qué papel cumplía yo en ese esquema de desengaño. Apenas si pude evitar mis protestas alarmadas de inocencia y de mi enfoque de la verdad, tal como la veía. Marilyn se sentía abatida por mi obstinación, todo había terminado: si me oponía tanto a ella, ya no la quería. Hasta mucho tiempo después no estuve en condiciones de entender la humillación que se ve amenazante en la posición misma del actor ante el director, el guionista, el cámara. A diferencia de ellos, el actor carece de un oficio que le sirva de coraza; está allí, desnudo y presa fácil de la burla –si no en la realidad, al menos en su imaginación–, y Marilyn no era la única que se veía a sí misma de ese modo.

Una de las tardes en que me acerqué al estudio, vi su cara tan radiante como siempre; de modo que todo eso era un desafío, pensé, para nosotros. Teníamos que

aprender a vivir muy cerca de nuestros verdaderos sentimientos sin quemarnos. Demasiada verdad puede matar. Pero qué mayor estímulo que el de arriesgar la propia vida cuando ganar significa –tal como yo lo veía– una unión casi milagrosa de cuerpo y alma en el sentimiento. Al cabo de pocos días nos hallábamos tan unidos como nunca antes, y también éramos más cautos. Y hubo momentos en que de pronto parecía estar tranquila con respecto a Olivier, parecía que sus sospechas se habían esfumado. Quizá mi insistencia le había abierto los ojos. Durante algunos periodos, Marilyn trabajaba con soltura y se atrevía a sentirse satisfecha de algún momento que, aquí o allá, no podía negar haber hecho con brillantez. Subrayando cualquier cosa positiva, quizá me excedí en mi aprobación, que a veces dibujaba en su mirada una sombra de nueva inseguridad, furtiva como la de un ladrón. Absoluta veracidad, tan pura como la luz: no otro era el objetivo. Pero por debajo se abría el antiguo terror al abandono, la incapacidad de comunicación en la mirada de un extraño...

******

UNA DETERMINADA ESPECIE DE SECRETOS

Yves Montand

CHARLES VILLENEUVE: *Hay una mujer de la que se ha hablado mucho en su vida; es Marilyn Monroe. Y precisamente en el momento en que yo le hago estas preguntas, toda una serie de libros se están publicando a este respecto, concretamente el de Norman Mailer...*

YVES MONTAND: Sí; he examinado este libro de Norman Mailer y creo que es muy poquita cosa: el "France-Dimanche", diríamos, del rico. Hay cosas que son bastante interesantes, pero nos hace decir a Simone [Signoret] y a mí otras que no son en nada exactas. Por lo tanto, dudo del resto... La gente no está obligada a creer lo que yo voy a decir ahora, pero voy a afirmar simplemente esto: que cuando yo estaba en Hollywood, en aquella época, yo no hablaba ni una triste palabra inglesa, y me aprendí mi texto fonéticamente de memoria. Me hubiera sido, pues, difícil encontrar en inglés una expresión tan difícil para mí como *school girl crash*....

Que quiere decir...

Pues bien, yo no conozco ni aún ahora su traducción exacta, sino únicamente que significa "muchachita", amorosa como una muchachita... Encuentro todo esto extrañamente pretencioso y fuera de lugar el decir cosas semejantes. ¿Me considera usted tan estúpido como para tener semejantes despropósitos, aun suponiendo que yo los dijese, cosa que es ridícula? Lo que, por el contrario, sí es cierto es que esas palabras aparecieron escritas en uno de los artículos escritos por una mujer de las más abyectas de Hollywood que se llamaba Hedda Hopper y era de las que llaman allí columnista, que hizo temblar el mundo del espectáculo durante treinta años y que un día, pura y simplemente, se me coló en el cuarto y es la que hizo el artículo; ella que hablaba de unas cosas y otras y yo, conforme podía, le iba respondiendo: «yes», «no», y así elaboró su artículo, el cual reproduce totalmente el señor Mailer en su libro. Yo encuentro esto indigno, aun en el supuesto de que su buena fe

haya sido burlada. Cuando uno trata temas semejantes, debe poner atención y constatarlo antes con los interesados, sobre todo si uno se llama señor Mailer. Este es el primer punto. El segundo punto es la respuesta que él pone en boca de Simone. Es falsa. Dice él: «Ella respondió torpemente, como una francesa»; y de hecho Simone estuvo formidable en aquel momento, porque ella respondió de una manera sumamente inteligente. Dijo simplemente esto: «¿Conoce usted muchos hombres que permanecerían insensibles teniendo en sus brazos a Marilyn Monroe?» Mailer la hace decir, precisamente, lo contrario. Eso es completamente absurdo.

No, yo no creo que haya ningún autor que pueda escribir sobre Marilyn y que conozca el secreto de Marilyn; y con motivo. El secreto número uno de Marilyn es que ella hubiese deseado ser una gran actriz (y usted que entiende eso se dirá: «Pero ¿qué pasa? ¿Se las da de ingenuo? ¡Para nosotros era una gran actriz!» No. Era un gran personaje, una gran personalidad). El sueño de ella era ése: Ser una gran actriz, como no sé quién, como Katherine Hepburn, Jean Arthur, Myrna Loy, como Norma Shearer en su época, como Greta Garbo. Quería ser una gran actriz, pero era difícil debido a su gran belleza. Una belleza lozana, campesina diría yo. Y digo que por eso le era difícil representar papeles dramáticos, además de su voz de niña. ¡Tenía una pequeña vocecita! Ella sabía muy bien que no podía ir más allá de eso. Se había quedado en su propio personaje, es decir: ¡insecto!, ¡insecto!, ¡piquito!, ¡dulce insecto! Esto es: un personaje extraordinariamente bello, con su dulce voz de chiquilla. Su verdadero drama ha sido ese toda su vida y no otra cosa, y no hay autor alguno que lo mencione y sin duda con motivo. Si usted quiere es una especie de secreto que nos habíamos confiado mutuamente. Ante todo, el origen de donde ella venía y de donde vengo yo. Quiero decir, del medio popular de donde procedíamos el uno y el otro. Como punto de partida, simplemente eso.

Su terrible miedo era la causa de que llegara siempre tarde a filmar y no caprichos de *vedette*, ¡en absoluto! El telele, el miedo visceral, esa era la causa. Sabía muy bien que cuando abría la boca iba a salir ese tono de voz que no correspondía a su maravillosa arquitectura. Pero que finalmente ha correspondido, porque se ha construido un tipo, un personaje extraordinario, una personalidad fuera de serie, pero no una *comédienne*, y al escribir se ha hecho en función de este personaje...

Resulta curioso... Desde que usted comenzó a hablar de Marilyn, usted ha cambiado... Ha adoptado otro tono de voz, tiene usted otra expresión y otra actitud...
Sí... Porque era un personaje al que se amaba terriblemente y al que Simone amó terriblemente también... Era una extraña personalidad. Siempre se dicen estas cosas cuando las personas han muerto; es increíble todos los superlativos que pueden ponerse: era esto, era aquello. Sería preferible decírselo estando vivos que cuando ya han muerto. Pero lo cierto es que, en el caso presente, tocante a lo que concierne a

este personaje –y digo expresamente «personaje»–, era algo que repito continuamente: extraordinario. Y aun decir que era un personaje atrayente está muy por debajo de la realidad. Así es.

Se la ha representado siempre como un monstruo de sensualidad. ¿Era ella en realidad extremamente sensual? ¿Jugaba a ello en realidad?
No, no; de ninguna manera. ¡Pura mentira! Ella representaba su papel. Cuando iba a una representación, a un banquete o una velada, se vestía en conformidad con lo que de ella se esperaba. No era un alma cándida, como Marlene Dietrich. Tampoco era una vampiresa como una hija de "La Samaritana" o algo por el estilo. Se arreglaba según el personaje que debía representar. No era más casera y comodona que Marlene Dietrich en lo privado, aunque a ella le gustase en ciertos momentos (y no tengo doble intención al decirlo). Ellas son lo contrario... Como Piaf, si usted quiere, que era lo contrario de la mujer pesimista, lo contrario de la muchacha que se deja llevar de tristes pensamientos. Edith era un personaje con gracia, que adoraba la mistificación y se mofaba continuamente. En cambio, para la gente aparecía como una pobre chica que debía llegar a casa antes de anochecer.

Y en la intimidad, ¿cómo era Marilyn Monroe?...
Era un personaje normal si es que los hay... Yo diría de las más normales... Y habría que explicar qué es normal y qué es no normal. Era un personaje lleno de vida. Y debo añadir que en aquel momento ella apreciaba mucho la película que rodábamos y esperaba mucho de ella porque, por una vez al menos, ella se sentía segura. Es decir, no tenía a su alrededor comediantes de Hollywood...

¿Era *El multimillonario*?
Sí, era *El multimillonario*. Digo que algunos artistas tenían tendencia a burlarse de ella... Pero en aquella ocasión, por el contrario, estaba uno que venía de Europa y que la había conocido antes de comenzar los ensayos, en Nueva York, en el momento del *one man show*; alguien que le había dicho desde el primer día: «Usted tiene miedo, pero yo estoy temblando...» (Lo cual era exacto y más aún por desarrollarse en lengua extranjera, por una parte, y por otra, porque se trataba de representar con la gran Marilyn –para mí, europeo, estupefacto, ciertamente, estupefacto. ¿Quien no lo estaría? ¿Orgulloso?) Bueno, y la cosa duró, no obstante, durante algunos días, incluso tres o cuatro semanas. Todo estrictamente en un plano profesional. Y ¿qué diré? Todo fue muy bello, todo fue hermoso. Así es. Eso es todo...

* Este texto es el de una entrevista con Charles Villeneuve, difundida por "Europa I" el 25 de noviembre de 1974.

‘HAPPY BIRTHDAY, MR. PRESIDENT’

Michael Korda

Desde el principio me opuse a la “juerga de cumpleaños” del presidente, como la llamó Peter Lawford. Una velada de gala en el Madison Square Garden para varios miles de personas, en su mayoría peces gordos que habían pagado una fortuna por gozar del privilegio de estar allí, no me parecía la estrategia más adecuada para volver a consagrar la Nueva Frontera. En el Sur apaleaban y mataban a tiros a los negros, los soviéticos estaban armando hasta los dientes a los cubanos y lanzando serias amenazas en Berlín, el Sudeste asiático se había empantanado en guerras y revoluciones, y nosotros respondíamos a todo eso invitando a Marilyn Monroe a que cantara el “Happy Birthday” al presidente.

La conveniencia de que Marilyn cantara me parecía todavía más dudosa. Ya eran demasiados los que conocían el secreto o habían oído rumores como para que su presencia en la celebración resultara de mal gusto, sobre todo cuando Jackie no iba a estar presente.

Lo que no se me había ocurrido pensar era que si Marilyn no estaba en condiciones de trabajar para George Cukor, tampoco lo estaría para cantar en directo. Llevaba cinco minutos en su suite del Hotel St. Regis, cuando me di cuenta de que nos habíamos metido en un buen lío.

—No hace más que preguntar por usted –me anunció el productor del espectáculo. Se disponía a salir y se agarraba con fuerza a su maletín como si se tratara de un chaleco salvavidas–. ¿Siempre está así?

—¿Así, cómo?

Parecía un hombre agradable, pero su carrera como productor de programas especiales con personajes célebres no lo había preparado para enfrentarse al tipo de nervios que asaltaban a Marilyn Monroe antes de subir a escena.

—No se acuerda de la letra del "Happy Birthday".

—¿La letra especial ? –Yo tampoco me acordaba.

El hombre sacudió la cabeza y repuso

—No, la normal. «Cumpleaños feliz» y lo que sigue.

Como parecía dispuesto a continuar, levanté la mano para indicarle que yo, por lo menos, me sabía la letra.

—Hablaré con ella –dije con un tono que sonaba más confiado del que tenía derecho a exhibir.

—Adelante, es toda suya.

En la sala reinaba el caos de siempre: un peluquero ordenaba las cosas de Marilyn, el maquillador estaba sacando frascos de su maletín mientras la manicurista guardaba sus instrumentos en el suyo. Habían apartado los muebles para dejar sitio a la industria casera dedicada a Marilyn Monroe.

Encontré el centro de toda esta actividad en el dormitorio, tendida en la cama, envuelta en una bata y con una toalla húmeda sobre la cara.

—Dios mío –dijo–, ¿por qué me habré prestado a esto?

Levanté una punta de toalla, le di un beso y me senté.

—¿Porque eres una buena chica?

—Y un cuerno –repuso con voz quejumbrosa–. Tengo una resaca de campeonato. Vine en avión desde Los Ángeles con Peter y durante todo el trayecto bebimos champán con vodka ruso. ¡Ay, chico! Me cogió de la mano. La suya temblaba y estaba caliente, como febril.

—¿Seguro que estás bien?

Se quitó la toalla. Tenia la mirada perdida, como si no lograra fijarla en nada o, mejor dicho, la fijaba únicamente en algo que lograra ver, las pupilas contraídas, del tamaño de una cabeza de alfiler.

—Estoy hecha polvo –dijo con tono cansado–. ¿Qué hora es?

—Las cuatro. Dispones de tres o cuatro horas para reponerte. ¿Te bastan? Se mordió el labio inferior y repuso:

—Tendrán que bastarme. Con gran esfuerzo logró sacar las piernas de la cama. La bata se le abrió dejando ver su desnudez. Las cicatrices de las dos operaciones a las que había sido sometida seguían frescas. Tenía la piel muy blanca y llevaba los muslos llenos de moretones.

Me pasó un brazo por el hombro y la ayudé a incorporarse. Por un momento tuve la impresión de que si la soltaba se caería, pero poco a poco fue recuperando el control de los pies y acabó apoyándose en mí sólo como ayuda.

—¿Qué tal si te das un baño? –le sugerí yo para darle ánimos, pensando que así se recuperaría.

—No hay tiempo.

Se ató la bata y con paso inseguro fue a la sala de la suite, donde sus servidores la rodearon y se hicieron rápidamente cargo de ella como si fueran mozos de cuadra ocupándose de un valioso caballo de carreras.

Se sentó en un taburete mientras el peluquero, el mismísimo señor Kenneth, se encargaba de arreglarle el pelo. Una vez de vuelta al trabajo, su cerebro parecía haberse despejado. Se me ocurrió pensar que aquélla era la realidad que comprendía mejor, no la actuación en sí, sino los preparativos previos.

—Me hacía mucha ilusión todo esto, ¿sabes? Aunque sea la primera vez que actúo en directo ante tantas personas, desde lo de Corea. Le he pedido a Jean-Louis que me diseñara un vestido especial. Está hecho con una tela transparente, todo bordado de pequeñas cuentas y tan ceñido que prácticamente me lo tienen que coser puesto...

—¿Qué me dices de la letra? ¿Te la sabes bien?

—¿Qué letra?

—La del "Happy Birthday".

Cerró los ojos.

—«Cumpleaños feliz, cumpleaños feliz... »

Abrió los ojos desmesuradamente con aquella expresión de absoluta inocencia que nadie era capaz de adoptar ni imitar.

—«Cumpleaños feliz, señor presidente, cumpleaños feliz.» ¿Lo ves?

No intentó cantar la canción. Se limitó a recitar la letra con un hilo de voz que parecía salir del fondo del mar. Pero la letra se la sabía.

—Muy bien –dije–. ¿Qué me dices de la letra especial? Me lanzó una sonrisa malévola y me hizo un corte de mangas.

—No te pases, David. Es muy tonta, pero me voy a acordar.

—Pues te dejo en buenas manos. Pediré que suban café y luego me marcho.

—Bien. Y dile a Jack que no se preocupe.

******

Desde luego, Jack no estaba preocupado. Sus medios de información ya le habían advertido de los problemas de Marilyn, pero él se había limitado a comentar:

—Lo hará bien. Pensé que probablemente lo haría bien. Más tarde, cuando la llamé y hablé con ella, parecía de buen humor. Yo ignoraba que no había probado el café, y que mientras le arreglaban la cara y el pelo, se había pasado todo el rato bebiendo champán y tomando píldoras.

Esa noche tenía tantas cosas entre manos que no volví a preocuparme por Marilyn hasta que estuvo en los camerinos del Madison Square Garden. Creo que en mi vida había visto tantos periodistas juntos, ni siquiera en una convención nacio-

nal; el tándem Jack Kennedy y Marilyn Monroe era, utilizando uno de los términos favoritos del mundo del espectáculo, una de las "atracciones" más poderosas de la historia desde Antonio y Cleopatra, incluso para los no enterados. Yo lo había organizado todo para que la fiesta de cumpleaños del presidente fuera emitida por televisión; había equipos de filmación, luces y cables por todas partes; y la atmósfera era una mezcla de la que se respira en una convención nacional y la de un circo.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en un espectáculo, todo estaba impregnado de una absoluta falta de profesionalidad. Las personas que rodeaban al presidente tal vez eran brillantes preparando reuniones políticas y tenían en Jack a un comunicador natural, toda una estrella, pero no conocían a fondo el mundo del espectáculo y suponían que las estrellas se limitarían a aparecer una a continuación de la otra para entretener al público.

Me abrí paso entre la multitud de la televisión, los fotógrafos y los guardias de seguridad hasta que llegué a su camerino, llamé a la puerta y entré. La encontré de pie delante del espejo de cuerpo entero, con un equipo de estilistas que seguía trabajando para dejarla presentable. Aunque hubiera querido, le habría sido imposible sentarse con el vestido de Jean-Louis, pues daba la impresión de llevarlo pintado sobre el cuerpo. Tenía la espalda completamente desnuda hasta las nalgas; la tela, delgada como una gasa y de color carne, se le amoldaba a los pechos y el estómago, de manera que al primer vistazo parecía desnuda, a excepción del volantito de tela cubierta de cuentas que le llegaba a los tobillos, donde el vestido se acampanaba como si, al igual que una Venus, saliera desnuda de entre las olas.

Ésa fue mi primera impresión. La segunda fue que Marilyn parecía imitarse a sí misma, empequeñecida por la brillante masa de cabello blanco platinado, peinado tan tieso y con tanto volumen que parecía algodón de azúcar. El cuerpo era el de la diosa nacional del sexo; bajo la potente luz, su rostro podría haber sido el mismo que el de un millón de mujeres de unos treinta y cinco años que se preguntaban dónde habría ido a parar su juventud y cómo se habían metido en aquel aprieto. Posé la mano sobre su hombro desnudo y con los labios le rocé la mejilla, tratando de no estropearle el maquillaje.

—Estás estupenda.

—Me siento como una piltrafa. Creo que voy a pillar un resfriado. –Marilyn debió de notar mi expresión, porque agregó–: No te preocupes, pienso seguir adelante. –Emitió una risita tonta e hizo un saludo militar–. *Semper fidelis*, señor presidente. ¿No es eso lo que dicen los marines?

—Sí, ése es su lema.

Cuando sonreía, se le iluminaba el rostro y ya no parecía tensa y cansada.

La transformación era notable, pero no se aguantaba.

—Significa "siempre fiel".

—¡Ay, caramba! –exclamó–. Entonces es un lema que a mí no me va.

Le eché un vistazo al reloj y le dije:

—Tengo que irme. En el zoo es hora de darle de comer a las bestias.

—Tiene gracia que digas eso, David, porque me dio la impresión de que aquí dentro olía a zoo.

—Es un circo.

—Ah, claro, es comprensible. Explica por qué esta noche me siento como un monstruo de feria.

Cogió el bolso y sacó un puñado de píldoras, se las echó a la boca, hizo unas muecas al notar el sabor y las tragó con un sorbo de champán que bebió de un tazón del Madison Square Garden.

—*Adiooós*, como dicen en Inglaterra. Besitos al "presi" de mi parte.

Las píldoras parecían haberla alegrado un poco.

—Creo que él preferiría que se los dieras en persona.

—Apuesto a que sí. ¿Dónde está Bobby?

—Allí delante, con Jack.

—Dile que venga a verme en cuanto acabe, David. Por favor.

Me lo pidió con una intensidad aterradora y su fugaz buen humor desapareció con la misma velocidad con que había aparecido.

—Dile que tengo que verlo.

—Lo haré.

—Lo digo en serio.

Su expresión era a la vez suplicante y exigente, combinación sólo posible quizás en una estrella de cine.

—Te lo prometo –dije.

******

Se echó una última y cuidadosa mirada en el espejo, profesional hasta el final, teniendo en cuenta que su profesión consistía en aparecer despampanante. Emmeline Snively, la jefa de la agencia de modelos Blue Book que le había dado su primera oportunidad, siempre se lo decía, exactamente con esas palabras.

Fue Emmeline quien la envió a la peluquería de Frank y Joseph, del Hollywood Boulevard, en 1945, para que la tiñeran de rubia. La otra cosa que Emmeline siempre le decía a "sus chicas" era que no se quedaran embarazadas... «¡Pues bien, aquí estoy yo –se dijo–, diecisiete años más tarde, más rubia que nunca y otra vez embarazada!» Bebió un último sorbo de champán para aclararse la garganta, y rió tontamente. ¡Embarazada! «Preñada», como solían decir en la época en que salía con los monitores de la piscina del Hotel Ambassador, antes de que el engreído de Ted Le-

wis se convirtiera en el primer hombre en dejarla preñada, y el primero en darle un fajo de billetes y el nombre de un médico de Melrose que «se encargaba» de ese tipo de problemas.

Ah, sabía muy bien a qué atenerse cuando se trataba de quitarse el problema de encima. Según la última cuenta, trece abortos, le había confesado a Arny Greene; en Los Ángeles, en Tijuana, en Nueva York... Podía haber escrito un libro sobre el tema. Los ginecólogos meneaban la cabeza, presa del asombro y la indignación, cada vez que la revisaban, como si se tratara de una lección viviente sobre lo que no se debe hacer con el aparato reproductor femenino.

¡Pero esta vez las cosas iban a ser diferentes! ¡Iba a tener el bebé! El pequeño crecería –estaba segura de que sería niño– para convertirse en un chico guapo e inteligente como su padre, tal vez más guapo, porque también se parecería un poco a ella. Cerró los ojos y trató de imaginárselo, un hijo, fruto del amor de Marilyn Monroe y Robert Francis Kennedy...

Llamaron a la puerta.

—Ya es la hora, señorita Monroe –llamó un botones.

Ni siquiera ella podía ser impuntual con el presidente de los Estados Unidos. Se echó una última mirada al espejo mientras el señor Kenneth, la modista y el maquillador le enseñaban el pulgar hacia arriba y la aplaudían. Salió al pasillo, un túnel mal iluminado, de ladrillos de cemento pintados.

Giró en una esquina, luego en otra, antes de descubrir que el botones había desaparecido. De alguna parte, más adelante, le llegó el ruido de una multitudinaria audiencia, y la voz familiar de Peter Lawford que preparaba al público para cuando ella apareciera.

Decidió no volver atrás, pues era evidente que iba en la dirección correcta. Bajó por el pasillo, que zigzagueaba más de lo que hubiera deseado y olía como si hubiera servido de establo a unos caballos, o algo peor, hasta que llegó por fin a una enorme puerta metálica de la que colgaba el letrero "*ESCENARIO*".

Tiró del pomo pero estaba cerrada.

Le entró pánico.

—Señor presidente –oyó que decía Lawford y su voz resonó por numerosos altavoces–, en ocasión de su cumpleaños, esta señora no sólo será bella sino puntual... señor presidente... ¡*MARILYN MONROE*!

El público lanzó vivas, silbó y pataleó, mientras la orquesta interpretaba el tema de *Con faldas y a lo loco*. Corrió por el pasillo, tratando de abrir un puerta tras otra, pero todas estaban cerradas con llave; el miedo le había estrangulado la garganta. Torció en una esquina, esperando encontrar la puerta de su camerino, pero era evidente que se había extraviado por el laberinto de pasillos que había debajo del Madison Square Garden.

—¡Una mujer de la que no necesita presentaciones! –proseguía Lawford.

Se oyó un redoble de tambores, seguido de más aplausos, aunque más vacilantes. Marilyn corrió tan de prisa como se lo permitieron los tacones de aguja.

Escuchó risas; Lawford estiraba la situación, pero ¿qué otra cosa podía hacer, allí de pie en el escenario, bajo las luces y delante de diecisiete mil personas a las que ella había dejado plantadas?

Al final del pasillo encontró una escalera metálica y se encaramó a ella. Vio una puerta sobre la cual aparecía una luz roja, la abrió de golpe y entró tambaleándose en la oscuridad de las bambalinas. Se abrió paso entre la multitud hacia la luz, donde el relaciones públicas de Peter Lawford la vio, la agarró del brazo sin ceremonias y exclamó:

—¡Joder! ¡Salga a escena de una puñetera vez!

La empujó hacia el costado del escenario, desde donde ella logró ver a Lawford, con el rostro sudoroso y una expresión desesperada, cogiendo al micrófono como si de él dependiera su vida.

Por el rabillo del ojo Lawford debió de ver brillar su cabello en la luz del reflector, porque se volvió meneando la cabeza, exasperado, y al punto se dirigió al público, sonrió y exclamó:

—Señor presidente, porque en la historia del mundo del espectáculo quizá no haya ninguna mujer que significara tanto o que haya...

Hizo una pausa y con un guiño añadió:

—O que haya *HECHO* más por su país y su presidente...

El público rió disimuladamente y cuando los enterados captaron la picardía, se oyeron risotadas. Lawford se unió a ellos; después tendió la mano hacia donde ella esperaba, con la cabeza estallándole, los ojos llenos de lágrimas y las mejillas y la nuca ardientes.

—¡Señor presidente! –gritó por encima del ruido haciendo callar al público–. ¡He aquí... la *impuntual* Marilyn Monroe!

El doble sentido de la frase la dejó sin respiración. Se quedó allí de pie, incapaz de moverse, mientras el público aullaba y rugía. A continuación le dieron un empujón que casi la deja tendida de bruces en el escenario, pero recuperó el equilibrio y salió al círculo de luz intensa y brillante, sonriendo con tanto ímpetu que temió que la mandíbula fuera a rompérsele. Le sopló un beso a Lawford, al tiempo que le lanzaba una mirada iracunda; deslumbrada por las luces, se dirigió hacia el podio. Esperó un momento a que la vista se le acostumbrara a la luz. Levantó la mirada y en el palco presidencial vio a Jack Kennedy, con los pies apoyados en la barandilla, fumando un cigarro. Encogido a su lado, Bobby la miraba fijamente.

¿Qué pasaría, se preguntó, si anunciara que se los había follado a los dos y que en ese momento llevaba en su vientre al hijo de Bobby? Notó que del amplio anfitea-

tro no emanaba ningún sentimiento amigable. Su vestido había provocado una tormenta de silbidos y no pocos gritos de sorpresa.

Percibió que el público empezaba a impacientarse, de modo que, tratando de calmarse, se aferró de los lados del podio y empezó a cantar:

«Cumpleaños feliz,
Cumpleaños feliz,
Le deseamos, señor presidente,
Cumpleaños feliz».

Cantó despacio con su fina vocecita, vacilando en cada sílaba, de modo que a pesar de los amplificadores el público, un poco incómodo ya, no le hizo coro hasta que hubo llegado al tercer verso. Hizo una pausa, reunió fuerzas y cantó la letra especial que Richard Adler le había preparado, vacilando a cada palabra mientras pugnaba por recordarla:

«Gracias, señor presidente,
Por todas las cosas que ha hecho,
Las batallas que ha ganado,
La forma en que trata a U. S. Steel,
y nuestros montones de problemas,
Le damos a usted las gracias».

Levantó los brazos temblorosos, el público se puso en pie, y Marilyn lo dirigió mientras cantaban en coro disonante el estribillo del "Happy Birthday".

******

Yo estaba sentado detrás de Jack y Bobby cuando Marilyn salió por fin al escenario. El alivio que sintió Jack cuando la vio aparecer fue efímero. Advirtió, igual que yo, que el vestido que llevaba era un error, que se había pasado de la raya, que había dejado de ser la rubia preferida de todo el mundo para convertirse en un objeto sexual vocinglero y chillón. Sencillamente no representaba la imagen que el presidente deseaba mostrar a la nación en el día de su cumpleaños. Exhibiendo los pechos como si fuese completamente desnuda con la obra maestra en color carne de Jean-Louis, Marilyn constituía un desafío para todas y cada una de las esposas del público, era la personificación misma de la rompehogares.

Cuando comenzó a cantar con aquella voz aguda, de niña perdida y sin aliento, no se podía negar que parecía borracha o drogada. Sus movimientos no sólo eran

lentos, sino que no tenían mucho que ver con la música, y entre palabra y palabra, incluso entre sílaba y sílaba, se producían largas pausas. Era como ver la película de un accidente proyectada hacia atrás en cámara lenta, una lastimosa exhibición pública de la desesperada ansiedad de Marilyn por gustar. Decir que Jack lo comprendió sería decir poco. Sonreía, él tampoco era mal actor, pero por la comisura de la boca, susurró:

—¿Qué coño le pasa, David?

—Puede que tenga un resfriado –respondió Bobby para protegerla, antes de que yo pudiera contestar.

—¿Un resfriado? Un colocón, eso es lo que tiene.

No por nada Jack era un líder. Antes de que Marilyn hubiera terminado, y antes de que se cayera de bruces o hiciera algo inoportuno, el presidente se puso en pie. Las luces se centraron inmediatamente en él.

—Gracias –dijo a través de un micrófono–. Ya puedo retirarme de la política después de haber oído un... un "Happy Birthday" tan dulce... –Hizo una pausa para sonreír y luego prosiguió–: ¡Y tan saludable!

El público rió a carcajadas, los demás actores subieron a escena y rodearon a Marilyn y a Peter Lawford, y Jack, con su habilidad y su sentido de la puntualidad habituales, dio por concluida su propia gala.

—Recuérdame que esto no debe repetirse nunca más –dijo mientras salíamos del palco y dejábamos atrás a los policías y al Servicio Secreto–. Antes preferiría que me pegaran un tiro.

******

LA ÚLTIMA JUERGA DE MARILYN MONROE

Arnold Newman

Todo el mundo conoce a Marilyn Monroe: la criatura más sexy de su tiempo, la actriz que le hacia el amor a las cámaras. Pero pocos saben lo que había detrás de tan imponente fachada. El secreto está en las fotos que le hice poco antes de su desaparición. Allí pueden ver a la auténtica Marilyn Monroe. Yo sabía muchas cosas de ella a través de amigos comunes, pero nunca la había tratado en persona.

Como fotógrafo, tampoco llegué a hacerle fotos comerciales, apenas tomé estas instantáneas. Las hice por pura satisfacción personal, un recuerdo de una velada memorable; excepto de una, jamás hice copias artísticas ni fueron objeto de publicación o exposición. Se quedaron en un cajón. Hasta hoy [2002].

Sucedió en marzo de 1962, pocos meses antes de su muerte, en casa de Henry T. Weinstein, el productor de la que iba a ser su última película. Es el tipo con algún kilo de más que aparece en varias fotos, el bajo y gordito con gafas. También estaba Carl Sandburg, uno de los grandes poetas norteamericanos y autor de la obra biográfica definitiva sobre Abraham Lincoln. Precisamente, yo me dirigía a California para encontrarme con él, que estaba en Hollywood escribiendo el guión de *The Last Words of Christ* y después tenía que hacer lo propio con el prólogo y el texto de mi nuevo libro de fotografía. El caso es que cuando Henry, buen amigo mío muchos años, se enteró de mi visita canceló mi reserva de hotel y me dijo: «Tienes que quedarte en mi casa». Quería que conociera a Marilyn. Bueno, la verdad es que quería que fotografiara el rodaje de aquella película (como luego haría con los siguientes cuatro filmes que hizo como productor ejecutivo) y, en particular, a Marilyn. *Something's Got to Give*, se iba a titular... y lo que cedió fue Marilyn.

Mi encuentro con ella se había previsto inicialmente durante una cena en casa de su psiquiatra, Ralph Greenson, que contraviniendo la relación médico-paciente la invitaba a cenar muy a menudo ("Los Angeles Times", por cierto, acaba de airear

unas supuestas transcripciones de las sesiones que grabó con la actriz), pero Marilyn cancelaba la velada una y otra vez. Como yo casi había terminado mi trabajo, Henry llamó a mi esposa y le dijo: «Arnold no puede regresar a casa el sábado. Tiene una cita con Marilyn Monroe. Volverá el domingo».

Créanme: Marilyn hubiera sido la última mujer con la que me hubiera liado (aparte de que adoraba a mi mujer, una modelo neoyorquina, y todo eso). Era un ser atormentado, la mujer más triste, infeliz y confusa que he conocido en mi vida. Y mira que he conocido a muchas actrices, buenas y malas, a muchos tipos distintos de mujeres y de hombres... En total, salí a cenar con Marilyn en tres ocasiones, aunque sólo le hice fotos la noche en casa de Henry, en Beverly Hills, una mansión enorme que frecuentaba el todo Hollywood. Se sentó a mi lado y me cogía el plato y me preguntaba si quería comer algo más de esto o de lo otro. Se portó como una auténtica madre judía o, en este caso, como toda una madre española. Intentaba actuar de manera normal. Pero yo tuve la impresión de que se trataba de una mujer intentando desesperadamente no perder el juicio. A mí se me ve en una de aquellas instantáneas, soy el joven regordete sin barba, de pie detrás del grupo que posa para la foto. Ella ya conocía a Sandburg, congeniaban estupendamente (creo que Carl la deseaba en secreto, aunque con ochenta años me parece que no tenía mucho que hacer). Fue a él al único que le di una copia artística de las fotos de la velada: un retrato grande de Marilyn, donde se la ve contándole sus penas del alma al poeta.

La verdad es que era un retrato de los dos, pero al final decidí ampliarla sólo a ella, por eso la imagen tiene tanto grano, la luz era escasa y tuve que forzar la película (o sea, no lo hice por un motivo artístico, sino por las circunstancias). Ahí vemos a la mujer triste y solitaria, contrastada sobre un fondo oscuro. Y yo apenas estaba tomando las típicas fotos de una fiesta...

Something's Got to Give nunca llegó a terminarse (en 1963 se rodó una especie de adaptación, *Move Over, Darling –Apártate, cariño–*, con Doris Day). Marilyn estaba confusa, no se presentaba en el estudio o llegaba varias horas tarde, y eso salía demasiado caro. La despidieron y el rodaje se canceló. Todos los que la conocían temían por ella, su estado era el de una suicida (hay que tener en cuenta que su madre acabó ingresada en una institución mental y eso pudo influir decisivamente en la actriz, aparte de su conflictiva relación con los hombres). Y entonces ocurrió.

Se quitó la vida el 5 de agosto de aquel año. Nada de asesinato político, nada que ver con los Kennedy, como aún afirman muchos. Recuerden que ella misma hizo una llamada telefónica advirtiendo de que iba a tragarse todos esos barbitúricos. ¿Un fatal accidente? Yo tuve una nieta que intentó hacer lo mismo y sé algo del tema. No, estoy seguro de que Marilyn se suicidó.

******

LOS AUTORES

Homero Alsina Thevenet (Montevideo, Uruguay, 1922-2005), periodista y crítico cinematográfico, publicó más de veinte libros, muchos de ellos recopilaciones de sus críticas en publicaciones periódicas, famosas por su acidez, sentido del humor y precisión en los datos. Su primera influencia en el campo del cine fue la de Arturo Despouey, un *dandy* que le inculcó el rigor minucioso y le introdujo como crítico en la revista 'Cine Radio Actualidad'. Más adelante escribió para el célebre semanario 'Marcha' y dirigió una famosa sección de espectáculos en el diario 'El País'. Pasó luego a Buenos Aires, donde trabajó en revistas como 'Adán', 'Panorama' y los diarios 'Página 12' y 'La Razón'. En 1989 regresó a Montevideo, donde fundó el suplemento 'Cultural' de 'El País'. Es autor, entre entros, de los libros 'Censura y otras presiones sobre el cine' (1972), 'Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood' (1975), 'Chaplin, todo sobre un mito' (1977) y 'Una enciclopedia de datos inútiles' (1986).

Barthélemy Amengual (Argelia, 1919-2005), ensayista y crítico de cine, tuvo una única guía durante sus casi sesenta años de ejercicio de la crítica: la pasión y el conocimiento (jamás cobró por un solo articulo). Después de la guerra empezó a publicar artículos de cine en el periódico 'Alger republicane', y a ganar popularidad gracias a su trabajo en el Ciné Club d'Alger. Tras la revolución, Amengual siguió viviendo en Argelia (era firme partidario de la independencia) hasta 1968, en que se retiró a Valence, a mitad de camino entre Lyon y Marsella. Colaboró en casi todas las revistas de cine francesas, como 'Cinéma', 'Jeune cinéma', 'Cahiers de la cinémathéque', 'CinémAction', 'Cahiers du cinéma', 'Cinéma d'aujord'hui', 'Archives de l'Institut Jean Vigo', 'Cinémathéque', 'Vertigo' y, sobre todo, 'Études cinématografiques' y 'Positif' (desde el número tres de 1953 hasta el final). Es autor, entre otros, de los libros 'Sur Jean Vigo' (1951), 'Prévert, du cinéma' (1952), 'Charles Chaplin' (1963), 'René Clair' (1963), 'G. W. Pabst' (1966), 'Vsevolod Poudovkine' (1968), 'Alexandre Dovjenko' (1970) y 'Que viva Eisenstein! (1981).

Alvah Bessie (Nueva York, Estados Unidos, 1904-1985) fue un personaje legendario: miembro de la Brigada Lincoln en la Guerra Civil española y uno de los llamados 'Diez de Hollywood', guionistas e intelectuales víctimas de la caza de brujas al inicio de la guerra fría. De sus andanzas en el frente español nacería 'Men in Battle', un libro con grandes críticas y pocos lectores. El ejercicio de la crítica en la revista 'New Masses', órgano de la izquierda norteamericana, le empujó a trabajar como guionista en Hollywood. La Warner le contrató en 1943 como guionista y allí Bessie contribuyó con su pluma a la causa del cine comercial antifascista que Hollywood produjo durante la II Guerra Mundial (su filme más popular sería *Objetivo Birmania*, que le valió la nominación para el Oscar). Luego vino su inclusión en la lista negra de los estudios

cinematográficos por defender sus derechos democráticos;. Fruto de esta experiencia nacería su novela 'The Unamericans' y años más tarde la crónica 'Inquisition in Eden'. Tras la cárcel, vinieron años negros para Bessie, empleado en mil oficios, como el de ascensorista en un cabaré y el de escritor mercenario con el seudónimo de William Rood. En 1968, Jaime Camino le invitó a colaborar en el guión de *España otra vez*, y a esta experiencia dedicaría Bessie su jugoso libro 'Spain again' (1975). Su siguiente novela, 'The symbol', obtuvo excelentes críticas.

Michael Blyth (Londres, Reino Unido) es programador de cine, tanto para el BFI London Film Festival como para BFI Flare: London LGBT Film Festival. También colabora con varias publicaciones impresas y online y está especializado en cine *queer* y de terror. Es autor del libro 'Devil's Advocates: In the Mouth of Madness' (2018).

Peter Bogdanovich (Kingston, Nueva York, 1939) es un historiador, productor, actor, director y crítico de cine estadounidense. En los años cincuenta, estudió el método interpretativo con la legendaria profesora Stella Adler y solía aparecer en televisión y en obras de teatro veraniegas. A principios de los sesenta adquirió notoriedad al programar diversas películas en el museo MOMA de Nueva York. Cinéfilo obsesivo –llegó a ver cuatrocientas películas al año, en su juventud–, Bogdanovich es el autor de trece libros, incluidos 'The Cinema of Orson Welles', 'The Cinema of Howard Hawks', 'The Cinema of Alfred Hitchcock', 'John Ford', 'Fritz Lang in America', 'Allan Dwan: The Last Pioneer', 'Pieces of Time', 'The Killing Of The Unicorn-Dorothy Stratten 1960-1980', 'This is Orson Welles', 'A Moment with Miss Gish', 'Who The Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors', 'Peter Bogdanovich's Movie of the Week' y 'Who the Hell's in It: Conversations with Hollywood's Legendary Actors'. Sus ensayos y editoriales han aparecido en 'The New York Times', 'Los Angeles Times', 'Esquire' y 'New York Observer'.

Anthony Burgess (Manchester, Reino Unido, 1917-1993) estaba considerado como un escritor audaz, radical e incisivo, cuya enorme curiosidad le hacía inmiscuirse, con envidiable dominio y sentido del humor, en innumerables asuntos del siglo en que vivió. Novelísta, crítico literario, pianista y compositor, Burgess alcanzó la fama en 1971 por una película de cuyo efectismo desconfiaba: la versión que Stanley Kubrick realizó de su novela 'La naranja mecánica' (1962). En 1968 salió de Inglaterra porque sentía no se le consideraba un autor serio en los medios literarios. Vivió durante algunos años, sin establecerse definitivamente, en Estados Unidos, Malta, Italia y Francia. Autor de una cincuentena de obras, tanto de ficción como de ensayo, Burgess colaboró en periódicos como el 'Yorkshire Post', 'The Observer', el suplemento literario de 'The Times', 'The New York Times', 'Spectator', 'Playboy', 'Corriere de la Sera', 'Le Monde' y 'El País'. Escribió tanto en los años sesenta que publicó varias obras bajo seudónimo.

Guillermo Cabrera Infante (Gibara, Cuba, 1929-2005), hijo de una pareja de militantes comunistas, comenzó estudios de Medicina en la universidad de La Habana y terminó siendo periodista especializado en cine. Entre 1951 y 1956 fue fundador y director de la primera Cinemateca de Cuba, y a partir de 1954 –y con el seudónimo de G. Caín– empezó a ejercer la crí-

tica de cine en el semanario 'Carteles', del que tres años más tarde sería redactor jefe. Su labor como crítico continuaría en el magazine 'Lunes de Revolución', que se clausuraría en 1961. Desde muy joven fue opositor a la dictadura de Batista. Ocupó cargos en el mundo de la cultura tras la revolución castrista, de la que se desengañó, y se exilió en Londres. En 1964 ganó el Premio Biblioteca Breve con 'Tres tristes tigres'. Otras novelas son 'La Habana para un infante difunto' y 'Vista del amanecer desde el trópico'.Cabrera Infante vivió, casi siempre, de su labor como periodista y guionista (trabajando para John Huston y para su amigo Joseph Losey). Sus opiniones sobre el cine las recogió en los libros 'Un oficio del siglo XX', 'Arcadia todas las noches' y 'Cine o sardina'.

Claire Clouzot (París, Francia, 1933-2020) era hija del fotógrafo Rémy Duval y nieta del director Henri-Georges Clouzot. Trabajó como fotógrafa y periodista antes de dirigir *L'homme fragile* (1981). A esta película le siguió el corto *Rémy Duval, 28 place des Vosges* (1986) y el documental *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché* (2018). Es autora de los libros 'Le Cinéma français depuis la Nouvelle Vague' (1972), 'Autobiographie d'une pionnière du cinéma, 1873-1968, Alice Guy' (1978), 'Catherine Breillat. Indécence et pureté' (2004) y 'La Saga des Clouzot et le cinéma' (2007).

Jean Domarchi (Linguizzetta, Francia, 1916-1981) fue un reconocido economista, jurista y crítico de cine, además de actor ocasional. Colaboró en la 'Gazette du Cinéma' y 'Cahiers du Cinéma', y es autor de los libros 'La Pensée économique de John Maynard Keynes et son influence en Angleterre' (1944), 'George Cukor' (1965) y 'Marx et l'histoire' (1972). Como intérprete actuó en *Al final de la escapada* (1959), de Jean-Luc Godard; *Le Signe du lion* (1962), de Éric Rohmer, y *El pelícano* (1974), de Gérard Blain.

François Forestier (París, Francia, 1947) fue redactor jefe de 'Film Français' de 1969 a 1972. Posteriormente fue crítico de cine en 'L'Express', de 1975 a 1993, y luego en el semanario 'Le Nouvel Observateur'. Fascinado por el Hollywood clásico, se ha pasado media vida entrevistando a los grandes del cine, como John Huston, que le fueron contando historias de Marilyn Monroe. El fruto de estas confidencias es el libro 'Marilyn y JFK' (2008), obra que recrea la relación entre la gran *sex symbol* del siglo XX y el mítico presidente. Ha colaborado en numerosas publicaciones, incluidas, 'Elle', 'Studio Magazine' y 'Vogue', así como en la emisora France Culture en varios programas dedicados al cine. Es autor, entre otros, de los libros '101 Nanars, une anthologie du cinéma affligeant (mais hilarant)' (1996), 'Howard Hughes, l'homme aux secrets' (2005), 'Aristote Onassis, l'homme qui voulait tout' (2006), 'Martin Luther King, le visionnaire' (2008), 'JFK: le dernier jour' (2014) y 'Chroniques du Cinéma, c'est de la daube' (2015).

Stanley Kauffmann (Nueva York, 1916-2013) logró la notable hazaña de escribir críticas cinematográficas semanales (principalmente en 'The New Republic') durante más de medio siglo. Aún más notable es que cada columna suya sigue siendo un modelo de inteligencia moral, lenguaje elaborado, equilibrio en la composición, juicio medido y entusiasta apertura de miras.

Siempre honesto, su análisis de las debilidades de una película estaba marcado más "por la tristeza que por la ira". Después de graduarse en DeWitt Clinton High School en el Bronx, Kauffmann se matriculó en la Universidad de Nueva York, en el departamento de drama. Recibió su licenciatura en 1935 y pasó de ser actor y director de escena de una compañía de repertorio de Manhattan a editor en Knopf y escritor de novelas vagamente filosóficas antes de convertirse en crítico de cine en 'The New Republic' en 1958. En esta revista –salvo un periodo de ocho meses en 1966, en los que fue el crítico de teatro principal de 'The New York Times'– estableció una fiel comunidad de lectores que acudía a él en busca de reseñas que leían como si de clases magistrales se trataran, producto de una mente profundamente literaria y una pluma elegante. También se desempeñó como crítico de teatro para 'The New Republic' de 1969 a 1979. Dirigió obras en el teatro y la radio, así como un programa titulado 'El arte cinematográfico' para el canal de televisión educativa de Nueva York.

Elia Kazan (Constantinopla, Imperio otomano, 1909-2003), ganador de dos Oscar (más uno honorífico) y tres Tony, es una figura admirada y repudiada a partes iguales. Artífice de obras maestras y descubridor de talentos, dejó para el recuerdo títulos como *Un tranvía llamado deseo* (1951), *¡Viva Zapata!* (1952), *La ley del silencio* (1954), *Al este del edén* (1955 o *Esplendor en la hierba* (1961), y fue considerado el padre del cine moderno estadounidense. También dirigió algunas de las más célebres obras de Broadway de los años cuarenta y cincuenta. Pero su reconocido legado artístico quedó enturbiado por su papel de delator anticomunista en Hollywood. Kazan se dedicó a escribir ficción en los años sesenta, firmando tres *best sellers*, dos de los cuales adaptó, produjo y dirigió para la pantalla. A pesar de su éxito en las listas de ventas, las versiones cinematográficas de *América, América* (1963) y *El compromiso* (1969) fueron fracasos. Su tercera novela, 'Los asesinos', nunca se llevó al cine.

Michael Korda (Londres, Reino Unido, 1933), inglés de origen, norteamericano desde muy joven, es un prestigioso escritor que durante más de cuarenta años trabajó para Simon & Schuster, una de las editoriales más importantes de Estados Unidos, donde ejerció el cargo de Director Editorial y se convirtió en una de las personalidades más influyentes de la industria del libro. Hijo del pintor Vincent Korda y sobrino de dos grandes de Hollywood, Zoltan y Alexander Korda, vivió la infancia y la adolescencia rodeado de grandes del cine, del teatro y de la literatura. Licenciado en Oxford, amigo de Graham Greene o Tennessee Williams, escribió en 1975 el *best-seller* 'Power! How to Get It, How to Use It'. Es autor, entre otros libros, de 'Charmed Lives' (1979), 'Man to Man: Surviving Prostate Cancer' (1997), 'Another Life: A Memoir of Other People' (1999) y 'Country Matters': The Pleasures and Tribulations of Moving from a Big City to an Old Country Farmhouse' (2001).

Jeffrey A. Kottler (Las Vegas, Estados Unidos, 1958) es profesor y catedrático en la Universidad del Estado de California. Ha trabajado como profesor y terapeuta en todos los niveles educativos y en centros de salud mental. Ha publicado más de sesenta y cinco obras sobre educación y psicología, incluyendo 'Being a Therapist' (1993), 'The Mummy at the Dining Room Table' (2003) 'Divine Madness. Ten Stories of Creative Struggle' (2006).

Joseph-Marie Lo Duca (Milán, Italia, 1905-2004), licenciado en Letras, historiador de cine, gran especialista en arte y astronomía, realizador de cortometrajes, fue uno de los fundadores de 'Cahiers du Cinéma', revista que, hasta entrada la década de los ochenta, será una publicación de referencia para todo el mundo del cine. Cuando llegó a los 'Cahiers', Lo Duca ya había publicado una breve 'Historia del cine' en la colección Que Sais-je?, un par de monografías sobre los hermanos Lumière y Méliès, así como un buen número de artículos en diversas revistas. También fue de los primeros en reflexionar en profundidad sobre la manera propia del cine de presentar la mujer. De esa reflexión saldrá, en 1957, 'L'erotisme au cinéma', cuyas ilustraciones fueron estimadas en su momento como extraordinariamente osadas. En 'Cahiers' escribirá hasta el número 69, figurando como un francotirador al que se admira por su sabiduría y cultura. Pero puede que su principal aportación a la historia del cine haya sido el encontrar el negativo íntegro y en perfecto estado de la *Jeanne d'Arc* de Carl T. Dreyer.

Norman Mailer (Long Branch, Nueva Jersey, 1923-2007), novelista, periodista, ensayista, cineasta a ratos, fue un intelectual de pura raza, así como un agitador de conciencias, la voz más vocinglera y agria de toda la contracultura norteamericana. A los veinticinco años publicó 'Los desnudos y los muertos' (1948), donde narraba las lucha de un pelotón de americanos en una isla del Pacífico en poder de los japoneses. Su amargo cinismo contra la guerra caló en una generación de lectores que se sentían ajenos a la propaganda de la época. El resto de su obra quedó oscurecida por su primer libro, pero siguió publicando novelas de éxito, como 'El parque de los ciervos' (1955), 'Los hombres duros no bailan' y 'Un sueño americano', y ganó dos Premio Pulitzer por 'Los ejércitos de la noche' (1968) y 'La canción del verdugo' (1979). Volcado hacia el periodismo, fundó el semanario neoyorquino 'The Village Voice', donde publicó en 1956 su celebérrimo reportaje 'El negro blanco: reflexiones superficiales sobre el hipster'. Servidos en una prosa fastuosa, subversiva y delirante, sus artículos de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta le convirtieron, en palabras de Robert Lowell, en 'el mejor periodista de Estados Unidos'. En 1973 publicó una controvertida biografía de Marilyn Monroe. También realizó algunas películas experimentales (la más conocida es *Maidstone*), pero en el cine tuvo tan poco éxito como en su carrera política: se presentó varias veces a la alcaldía de Nueva York.

Joan Mellen, profesora de inglés y escritura creativa en la Universidad de Temple en Filadelfia, es autora de veinticuatro libros, que van desde la crítica cinematográfica hasta la ficción. En 1973 publicó 'Marilyn Monroe' y su obra 'Mujeres y su sexualidad en el nuevo cine' (1974) fue un ensayo histórico en el campo del feminismo. Este estudio de la imagen de la mujer en la pantalla lo complementó con 'Big Bad Wolves: Masculinity in the American Cinema' (1978). En 1972, el periódico 'Mainichi Shimbun' de Japón le otorgó un premio, que la llevó a escribir cinco libros sobre el país del sol naciente, incluido 'The Waves at Genji's Door. Japan Through Its Cinema' (1976). Más recientemente ha escrito dos estudios sobre cine japonés para el British Film Institute, 'Seven Samurai' (2002) e 'In the Realm of the Senses' (2004). También ha publicado biografías. Tanto 'Kay Boyle: Author of Herself' (1994) como 'Hellman and Hammett' (1996) fueron libros destacados del año por el 'The New York Times'. Ha escrito para una gran variedad de publicaciones como 'The New York Times', 'Los Angeles Times', 'The Philadelphia Inquirer' y 'The Baltimore Sun', en el que es colaboradora habitual.

Jeffrey Meyers (Nueva York, estados Unidos, 1939) creció en la ciudad de Nueva York, se graduó de la Universidad de Michigan y recibió su doctorado de Berkeley. Es miembro de la Royal Society of Literature y ha sido galardonado con el Premio de Literatura de la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras. Es autor de numerosas obras sobre literatura, cine y arte, que se han publicado en los cinco continentes. Destacan, entre otras, sus biografías sobre Ernest Hemingway (1985), D. H. Lawrence (1990), Joseph Conrad (1991), Edgar Allan Poe (1992) y F. Scott Fitzgerald (1994). En el terreno cinematográfico es el autor de 'Bogart: A Life in Hollywood' (1997), 'Gary Cooper: American Hero' (1998), 'Inherited Risk: Errol and Sean Flynn in Hollywood and Vietnam' (2002), 'The Genius and the Goddess: Arthur Miller and Marilyn Monroe' (2010) y 'John Huston: Courage and Art' (2011). Vive en Berkeley, California.

Arthur Miller (Nueva York, Estados Unidos, 1915-2005) es el dramaturgo norteamericano más famoso de la posguerra, voz de la Norteamérica rota: un escritor comprometido y un moralista impaciente, mezcla de icono del Mount Rushmore y látigo de la sociedad. Sus preocupaciones siempre fueron las mismas: la responsabilidad social del individuo, la naturaleza democrática del sufrimiento, el poder de la memoria. Alcanzó la fama en Broadway en1947 con 'Todos eran mis hijos' (1947), que ganó el premio del Círculo de la Crítica de Nueva York. Y en 1949 obtuvo un éxito descomunal con 'Muerte de un viajante' (1949): ganó el Pulitzer, el Tony al mejor autor y el trofeo del círculo de críticos de Nueva York. Permaneció dos años en cartel, con 742 funciones, pero el triunfo llevaba aparejada una condena: todas sus piezas posteriores iban a sufrir la inevitable comparación con aquel atronador pistoletazo de salida. 'Las brujas de Salem' (1953), alegoría del macartismo, le valió el Tony a la mejor obra pero tuvo críticas hostiles y no llegó a las doscientas representaciones. Algo similar sucedió con 'Panorama desde el puente', por la que recibió su segundo Pulitzer en 1955, aunque fue mucho mejor recibida en Londres. La prensa estadounidense de la época le colgó dos clichés a la espalda: para unos era 'el peligroso comunista' (fue víctima de la de la caza de brujas del senador McCarthy) y para otros 'el marido de Marilyn Monroe', con la que se había casado en 1957 y de la que se divorciaría en 1961. Para Marilyn escribió el espléndido y desolado guión de *Vidas rebeldes* (1961), la película de John Huston. Y ella está, igualmente, en el centro de 'Después de la caída' (1964), recibida con pésimas críticas. En 1968 estrenó 'El precio', su último éxito. En los años posteriores fue aclamado como un clásico vivo, pero cada vez le resultaba más difícil estrenar en su tierra natal, y cuando lo conseguía obtenía magros resultados, al contrario que en Europa.

Yves Montand (Monsummano Terme, Italia, 1921-1991) era la encarnación cinematográfica del gallado encanto galo. Nació en Italia, en el seno de una familia de campesinos, pero su familia se trasladó a Francia cuando tenía dos años. A los dieciocho años fue descubierto por Edith Piaf. Una carrera como cantante y una aventura con la primera figura de la canción en Francia le condujeron al cine. Su presencia es indisociable de la de Charles Vanel en la que probablemente fue su mejor película, *El salario del miedo* (1953). Alcanzó reconocimiento internacional cuando apareció con Marilyn Monroe en *El multimillonario* (1960), aunque más por la publicidad que se dio a su aventura amorosa que por la película en sí. A su regreso a Francia, Montand trabajó sin parar durante los años sesenta y setenta en filmes como *La guerra ha terminado* (1966), *Z* (1969), *La confesión* (1970), *Círculo negro* (1970), *Estado de sitio* (1972) y

Una mujer singular (1979). Trabajó menos hacia el final de su carrera, aunque recibió algunas de sus mejores críticas por su magnífica interpretación del patriarca César Soubeyran en *El manantial de las colinas* (1972) y *La venganza de Manon* (1972).

Philippe Mora (París, Francia, 1949) es un director y guionista de cine australiano. Su madre era pintora y su padre fue un destacado empresario de arte y restaurador. Después de una breve estancia en Nueva York, la familia emigró a Australia en 1951, instalándose en Melbourne. Desde temprana edad, la vida familiar de los Mora colocó a Philippe en el centro de la escena artística australiana de la década de los cincuenta. Su primera película fue *Back Alley* (1964) realizada cuando tenía quince años. Tras unos comienzos artísticos en Londres, ha desarrollado una carrera cinematográfica a caballo entre Australia y Estados Unidos, con títulos como *Mad Dog Morgan* (1976), *The Beast Within* (1982), *Aullidos 2: Stirba, la mujer lobo* (1985), *Aullidos 3* (1987), *Communion* (1989) o *Art Deco Detective* (1994).

Arnold Newman (Nueva York, Estados Unidos, 1918-2006) retrató con su cámara fotográfica a buena parte de los hombres y mujeres más influyentes del siglo XX, desde el físico J. Robert Oppenheimer padre de la bomba atómica, hasta políticos como los presidentes estadounidenses Dwight Eisenhower, John F. Kennedy, o el primer ministro británico Winston Churchill. También tomó las fotografías más famosas de la actriz Marilyn Monroe, del ídolo del béisbol Joe DiMaggio, de los pintores españoles Pablo Picasso, Miró, Salvador Dalí y Antoni Tápies. Newman se hizo famoso no sólo por sus retratos, sino por el estilo que imprimió a su trabajo. Durante más de seis décadas sus imágenes no sólo mostraron a un personaje central, sino también un ambiente que hablaba sobre su personalidad, sus actividades o sus logros.

Thomas T. Noguchi (Fukuoka, Japón, 1927)), conocido como el 'forense de las estrellas', estudió patología anatómica en la Universidad de Tokio antes de emigrar a Estados Unidos, donde completó su formación a mediados de los años cincuenta. En 1961 empezó a trabajar como médico forense para el condado de Los Ángeles y en 1967 alcanzó la jefatura del departamento, cargo que conservaría hasta 1982. Durante esos años se hizo célebre por sus polémicas declaraciones en torno a los casos más sensacionales que llegaban hasta la mesa de disección. Por sus manos pasaron los cuerpos de Robert Kennedy, Sharon Tate, William Holden, Natalie Wood, Marilyn Monroe... Y él contó en un libro, titulado 'Coroner' (1984), sus secretos.

Jonathan Rosenbaum (Florence, Alabama, 1943) es uno de los críticos más eruditos, brillantes y respetados del mundo, comparado por Jean-Luc Godard con el propio André Bazin. Su infancia estuvo empapada en cine, dado que su familia dirigía una pequeña cadena de salas en Alabama. Crítico del semanario 'Chicago Reader' desde 1987 hasta 2008, ha publicado en numerosas publicaciones, de 'Sight & Sound' a 'The Village Voice', de 'Film Comment' a 'Cinema Scope'. De entre la quincena de libros que ha escrito o editado, cabe destacar obras como 'Midnight Movies' (1983), 'Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Movies We Can See' (2000) o 'Discovering Orson Welles' (2007), además de sus antologías de artículos

'Placing Movies: The Practice of Film Criticism' (1995) o 'Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons' (2004). Es también, junto a Adrian Martin, el editor del volumen 'Mutaciones del cine contemporáneo' (2003).

Norman Rosten (Nueva York, Estados Unidos, 1913-1995), hijo de emigrantes rusos, destacó sobre todo por su poesía, aunque también escribió varias novelas y obras de teatro, además del guión de la versión cinematográfica de 'Panorama desde el puente', de Arthur Miller. Rosten mantuvo una larga amistad con Marilyn Monroe, fruto de esta relación surgieron los libros 'Marilyn: An Untold Story' (1973) y 'Marilyn among Friends' (1987). Los agudos comentarios del autor acerca de la actriz que se recogen en estos dos títulos han añadido profundidad y candor a la literatura que se ha escrito sobre ella.

Michel Schneider (1944) ha trabajado como especialista en macroeconomía para el gobierno francés, y ha dirigido el Departamento de Danza y Música del Ministerio de Cultura de 1988 a 1991, en los dos gobiernos de Michel Rocard. Como escritor destaca por la brillantez y amenidad de sus textos, su impresionante cultura, la relevancia de los personajes tratados y la gran cantidad de curiosidades y anécdotas que convierten sus libros en un festín. De su obra literaria cabe destacar 'Blessures de mémoire' (1980), 'Glenn Gould, piano solo: aria et trente variations' (1988), 'La Tombée du jour : Schuman' (1989), 'La Comédie de la culture, (1993), 'Prima donna' (2001), 'Morts imaginaires' (2003), 'Marilyn, dernières séances' (2006), 'La Confusion des sexes' (2007), 'Lacan, les années fauve' (2010) y 'Musiques de nuit' (2011). Es crítico literario en varios periódicos.

Jacques Siclier (Troyes, Francia, 1927-2013) era un crítico de cine a la antigua usanza: parcial y apasionado. Colaborador de 'Télérama' y 'Le Monde' durante varias décadas, así como de 'Cahiers du cinema' durante dos años, a finales de los cincuenta, Siclier atesoró un inmenso archivo, que lo convertía en una especie de gurú indispensable: sabía todo sobre todo. Fue autor de telenovelas: todas las adolescentes de principios de los sesenta recuerdan a 'Janique Aimée'... E historiador de cine: escribió sobre la Nueva Ola, Ingmar Bergman, Jean Gabin. Pero su libro más famoso sigue siendo 'La France de Pétain et son cinema', donde hace justicia a la audacia de ciertos realizadores durante esta época terrible. También formó parte del equipo de críticos de cine del programa de radio 'Le Masque et la Plume'. En el terreno personal era un narrador nato. Irresistiblemente divertido.

Alexander Walker (Portdown, Irlanda del Norte, 1930-2003) fue un crítico de cine brillante, belicoso y prolífico. Decir que a menudo resultaba controvertido sería decirlo suavemente. Walker podía molestar y provocar como pocos. Y esta capacidad, a veces ciertamente irritable, le hizo aún más apreciado. Un día era capaza de arrojar a las brasas a un cineasta y otro elogiarle por su siguiente película. Una de sus características más admirables era que nunca sabías qué camino tomaría. La sorpresa era un elemento clave en sus reseñas. Walker empezó a trabajar como periodista en la década de los cincuenta antes de convertirse, en 1960, en crítico

de cine del 'Evening Standard' de Londres, cometido que desempeñó hasta su muerte. Fue una figura muy influyente dentro de la industria del cine, autor de una serie de libros muy alabados en su época, entre ellos una historia sobre el impacto en Hollywood del auge del cine sonoro y las biografías de Stanley Kubrick (1971), Greta Garbo (1980), Peter Sellers (1981), Joan Crawford (1983), Marlene Dietrich (1984), Bette Davis (1986) y Elizabeth Taylor (1990).

Earl Wilson (Rockford, Ohio, Estados Unidos, 1907-1987) fue uno de los columnistas más populares de su época. Se graduó de la Universidad Estatal de Ohio con una licenciatura en periodismo en 1931 y su famosa columna para 'The New York Post', titulada 'Last Night With Journalist Earl Wilson', comenzó a publicarse en 1942. Si bien a los columnistas de chismes no se les tenía en alta estima, Wilson tenía la reputación de ser diferente: era un periodista capacitado que verificaba dos veces los hechos y evitaba las insinuaciones y el sensacionalismo. Con una reputación de ser justo y honesto, se confiaba tanto en Wilson que las celebridades le contaban gustosamente sus historias. En 1971, escribió 'The Show Business Nobody Knows', un libro que examinaba la cultura de Broadway en ese momento. También es autor de 'Show Business Laid Bare', que reveló los asuntos extramatrimoniales del presidente John F. Kennedy, y 'Sinatra: An Unauthorized Biography', una biografía no autorizada de La Voz. Se interpretó a sí mismo en varias películas, incluidas *Copacabana* (1947) y *A Face in the Crowd*.

George S. Zimbel (Woburn, Estados Unidos, 1929) es una figura clave de la última generación de autores fieles al legado de la legendaria Photo-League, que en los años cincuenta imbuían en sus fotografías su compromiso personal con las personas y los paisajes sociales que documentaban. Con una precisión y una sensibilidad que va mucho más allá de una actitud sensacionalista o una mirada fría, la cámara de Zimbel capturó la energía y el espíritu de la 'era de la inocencia' antes de su inminente fin con la guerra de Vietnam. Sus fotos más recordadas son las icónicas de personajes famosos como Leonard Bernstein, Mickey Rooney y Jean Seberg, junto a los presidentes Harry S. Truman, John y Jacqueline Kennedy, Dwight D. Eisenhower y Richard M. Nixon. Pero su trabajo en la calle, retratando cada esquina de Nueva York, no son menos especiales. Zimbel también se convirtió en uno de los fotógrafos que retrató a Marilyn Monroe en la mítica sesión de *La tentación vive arriba* en 1954. En los años setenta decidieron abandonar Nueva York y mudarse con su familia al campo, a Canadá. Su trabajo ha sido recopilado por los principales museos a nivel internacional, ha publicado numerosos libros y en 2016 fue el tema de un premiado documental sobre su carrera titulado *Zimbelism*.